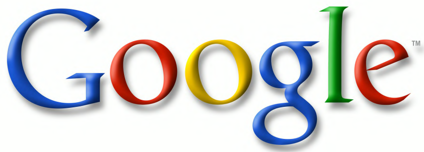
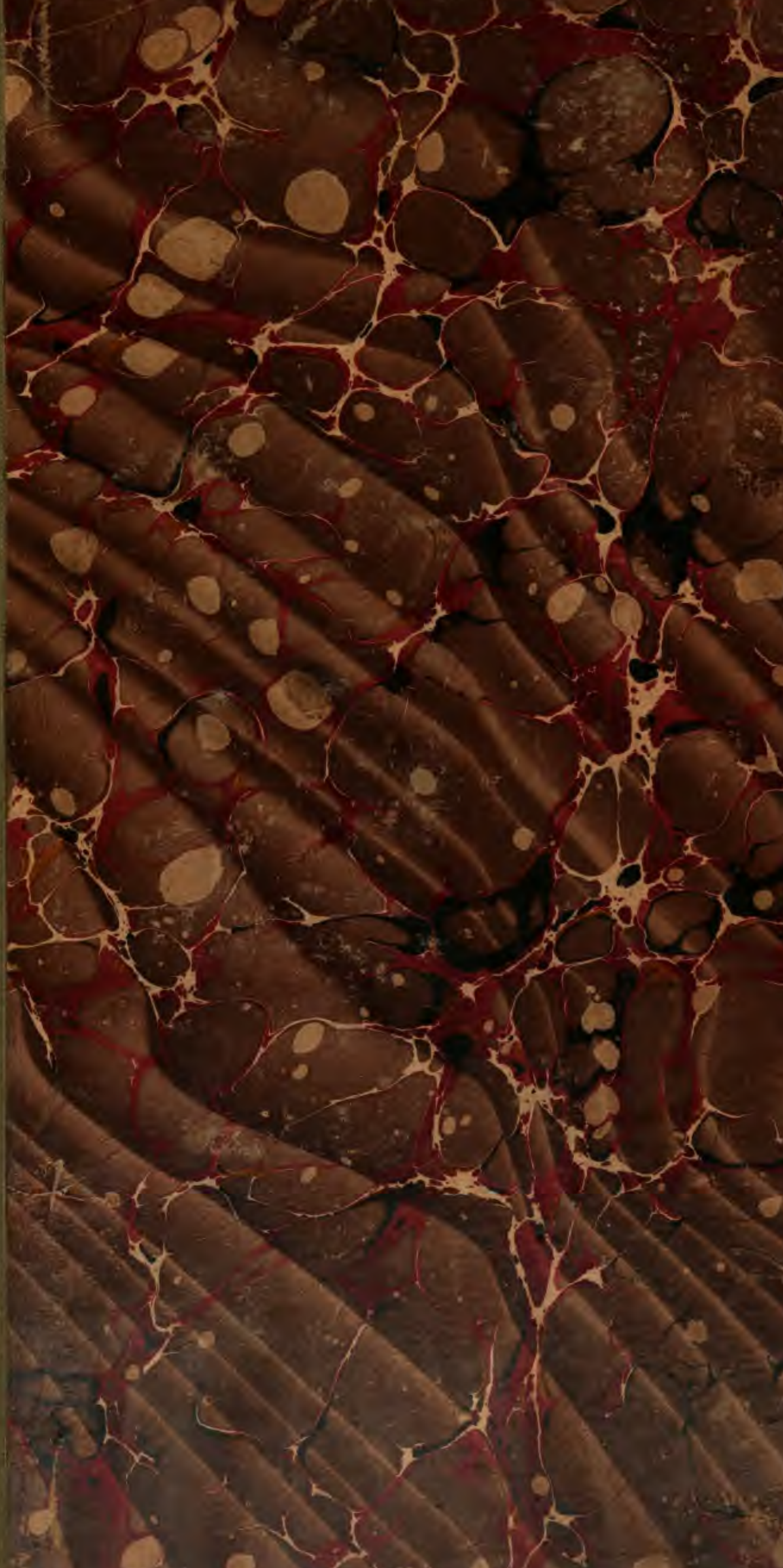

Google



Körperlicher Schmerz auf der attischen Bühne

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

vorgelegt von

Karl Kiefer

aus Karlsruhe



Heidelberg 1908

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Mit Erlaubnis der hohen Fakultät erscheint hier nur ein Teil einer größeren Untersuchung über **Schmerz und Tod auf der attischen Bühne**, die als Buch im Verlag von Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, veröffentlicht wird.

Inhalt.



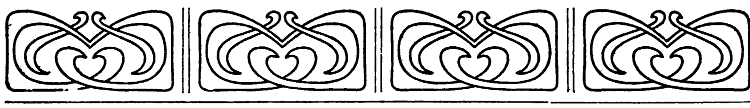
Einleitung.

Am Schlusse seines Aufsatzes: „Schlafszenen auf der attischen Bühne“[1] sagt Dieterich: „Sterbeszenen sind jedenfalls sehr alt auf der Bühne — es wäre ein noch viel interessanteres Stück Bühnengeschichte, die Entwicklung der Sterbeszenen in weiterem Umfange zu untersuchen“. Soweit eine Erstlingsarbeit dieser Aufforderung nachkommen kann, soll es in folgender Abhandlung geschehen. Der Kreis der Untersuchung ist aber noch erweitert, indem nicht nur die Sterbeszenen, sondern auch die in enger Verwandtschaft damit stehenden Darstellungen körperlichen Schmerzes miteinbezogen wurden. Da aber gerade in den uns vorliegenden Tragödien im allgemeinen der Tod nicht die letzte Steigerung eines körperlichen Schmerzes ist, sondern die Verwandtschaft mehr auf anderm Gebiet liegt, so mußte diese Abhandlung naturgemäß in zwei Abschnitte zerfallen, von denen der erste die Darstellung des körperlichen Schmerzes, der zweite die Darstellung des Sterbens in der griechischen Tragödie behandeln soll. Bei der Bearbeitung des ersten Teils erschien es als wertvolles Hilfsmittel, eine Zusammenstellung aller vorkommenden Schmerzinterjektionen und ihrer Verwendung in der Tragödie zu besitzen. Der Vollständigkeit halber wurden überhaupt alle vorkommenden Interjektionen gesammelt und in einem Anhang zusammengestellt.

Um ein richtiges Bild der Entwicklung zu bekommen, mußte im wesentlichen eine Beschränkung auf die erhaltenen Dramen erfolgen, während die Fragmente nur gelegentlich beigezogen wurden. Es handelt sich weniger darum, ob und wann körperlicher Schmerz und Tod auf der Bühne dargestellt wurden, sondern vielmehr darum, mit welchen sprachlichen und bühnentechnischen Mitteln diese Szenen von den Dichtern behandelt wurden. Und dies läßt sich im allgemeinen nur aus den vollständig erhaltenen Tragödien erschließen.

[1] RhM. N. F. XLVI, 1891, p. 46.





I. Teil.

Die Darstellung des körperlichen Schmerzes in der griechischen Tragödie.

A. Aischylos.

In den vollständig erhaltenen Tragödien des Aischylos kommen Äußerungen körperlichen Schmerzes nirgends vor, wenn wir absehen von den einzelnen Ausrufen der Personen, die hinter der Szene ermordet werden (Agamemnon, Aigisthos). Über diese Schreie, die bei der Besprechung der Sterbeszenen näher behandelt werden sollen, sei hier nur ganz kurz einiges bemerkt:

Agamemnon ruft: (1343)

ὤμοι, πέπληγμαι

und: ὤμοι, μάλ᾽ αὖθις, δευτέραν πεπληγμένος.

Das ist der einfachste Schmerzenslaut, wie wir ihn schon aus Homer kennen; er bezeichnet aber nicht ausschließlich körperlichen Schmerz, sondern wird ebenso bei seelischen Empfindungen angewandt. Homer und viele Stellen der Tragiker beweisen das.

Viel realistischer klingen die beiden kurzen Interjektionen des sterbenden Aigisthos: ἐή, ὀτοτοί. Man könnte dabei denken, daß Aigisthos ἐή schreit, als er den Todesstoß empfängt, und daß er dann noch kurz ὀτοτοί röchelt, wie etwa Sterbende röcheln können, wenn ihnen das Blut aus der durchbohrten Lunge in die Kehle emporsteigt. Wir können das in die beiden Laute hineinlegen; ob sie aber von Aischylos so gemeint waren, läßt sich durch nichts beweisen. Tatsächlich kommen beide Interjektionen sonst nirgends in der Tragödie bei körperlichen Schmerzäußerungen vor, oft genug aber bei seelischen Leiden.[2] Von einer beabsichtigt realistischen Darstellung körperlichen Schmerzes kann also kaum die Rede sein. Daß dies überhaupt nicht bei Aischylos der Fall ist, beweisen noch andere Tatsachen. Prometheus, dessen physische Leiden gewiß nicht geringer sind als die des

[2] Cfr. Anhang unter ἐή und ὀτοτοῖ.

Herakles in den Trachinierinnen, läßt alle Martern ohne Schmerzäußerung über sich ergehen. Und daß der verlorene λυόμενος in dieser Hinsicht nicht anders gestaltet war, zeigt eine Stelle bei Cicero[3], der ihm von seiner stoischen „mortis dolorisque contemptio“ aus nur das höchste Lob zollt: quomodo fert apud eum (Aeschylum) Prometheus dolorem, quem excipit ob furtum Lemnium!“[4]

Wie Aischylos einen andern Stoff, der körperliches Leiden darstellt, ich meine den Philoktet-Mythus, dramatisch behandelt hat, kann aus den wenigen erhaltenen Fragmenten kaum ersehen werden. Drei Stellen kommen für unsere Zwecke in Betracht. Zunächst: (fr. 253)

φαγέδειν' ἀεί μου σάρκας ἐσθίει ποδός und
ὦ πούς, ἀφήσω σε.

Beide Verse können uns nicht veranlassen, auch nur in entferntem Maße eine ähnliche Schmerzdarstellung anzunehmen, wie sie bei Sophokles überliefert ist. Wenn dann schließlich Philoktet bei Aischylos den Tod als Erlöser anruft: (fr. 255)

ὦ θάνατε παιάν, μή μ' ἀτιμάσῃς μολεῖν.
μόνος (γὰρ) εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν
ἰατρός, ἄλγος οὐδὲν ἅπτεται νεκροῦ,

so braucht auch das nicht als Ausbruch eines wilden körperlichen Schmerzes gefaßt zu werden. Es ist vielmehr ein solcher Ruf nach Befreiung von allem Übel durch den Tod in der ganzen Tragödie typisch bei allen Leiden, die den Helden zustoßen, nicht nur bei körperlichen. Tiefer gefaßt, ist dies der Ausdruck echt griechischer pessimistischer Weltanschauung, über die alle homerische Heiterkeit nicht hinwegtäuschen kann, und die natürlich gerade in der Tragödie ihren besten Platz findet. Was Bacchylides so schön ausdrückt: (fr. 2)

θνατοῖσι μὴ φῦναι φέριστον
μηδ' ἀελίου προςιδεῖν φέγγος,

zieht sich durch die ganze griechische Literatur hindurch; wünscht sich doch selbst bei Homer die trauernde Gattin des Odysseus mehrfach den Tod, um ihr Leben nicht mehr in Trauer dahinschwinden zu lassen: (σ, 61ff. und 201ff.)

Alle Stellen der Tragödie aufzuzählen, die sich darauf beziehen, scheint überflüssig; auf einige davon werde ich später zu sprechen kommen. Zu diesem Fragment des Aischyleischen Philoktet sei nur noch gesagt, daß gerade der letzte Vers, die Sentenz, daß der Tote von allen Schmerzen befreit ist, diesen

[3] Cic. Tusc. disp. II, § 43.
[4] Cic. Tusc. disp. II, § 23.

Anruf an den Tod ganz unrealistisch macht: Wer in rasendem körperlichem Schmerz den Tod herbeiwünscht, wie Herakles in den Trachinierinnen oder Philoktet bei Sophokles, begründet dies nicht mit einer allgemeinen Sentenz.

Soweit wir also in Aischyleische Kunst einblicken können, dürfen wir zu dem Schluß kommen, daß Aischylos körperlichen Schmerz auf der Bühne nicht dargestellt hat. Das ist auch sehr begreiflich. Die Wirkungen von Affekten auf alltägliche Menschen, wie sie sich in häufigen Tränen, Schmerzensschreien, Ohnmachten zeigen, bringt Aischylos überhaupt nicht in seine Tragödien. Denn es sind keine Alltagsmenschen, die hier leiden, es sind Übermenschen, Heroen, die übermenschliche Leiden erdulden und diese nicht auf menschliche Weise äußern können. Und wie weit gerade das Jammern über körperlichen Schmerz den Heros zum Alltagsmenschen herabzieht, zeigen Sophokles und Euripides. Eine Person bei Aischylos, die selbst von einem Aischylos nicht heroisiert werden konnte, um nicht den Schritt vom Erhabenen ins Lächerliche zu machen, benimmt sich echt menschlich und kommt realistisch weinend auf die Bühne: es ist die Amme des Orestes in den Choëphoren.

Indirekt lassen sich diese Behauptungen vielleicht noch durch eine Betrachtung des Sophokleischen Aias stützen. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß Sophokles seinen Aias so tränen- und schmerzlos hätte leiden und sterben lassen, wenn er auch nur eine Szene körperlichen Schmerzes, wie sie später so oft vorkommen, gekannt hätte. Aber Aias steht trotz der vielen unerhörten Neuerungen, die Sophokles in ihm wagte, in dieser Beziehung noch ganz in der Stilrichtung, die wir für Aischylos annehmen müssen. Und wenn Eustathius von ihm sagt[5]: ὁ μέντοι παρὰ τῷ Σοφοκλεῖ Αἴας οὐδὲ ἐπὶ τοῖς μεγίστοις τῶν κακῶν ἐδάκρυσεν· ἐμβριθὴς γὰρ ἐκεῖνος καὶ μεγαλόθυμος καὶ μανίας ἐγγύς, sich also diese Gelassenheit und Kälte des Aias aus seinem Charakter und seelischen Zustand erklärt, so rührt dieser Fehler, den sogar noch Lessing in seinen archäologischen Schriften begeht[6], von dem Mangel an Verständnis für historische Kunstentwicklung her.

---

[5] Eustathios ad Hom. Il. A, 349.

[6] Lessing benutzt z. B. in seiner Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" Kunstwerke aus altgriechischer und spätrömischer Zeit nebeneinander, ohne die Jahrhunderte der Entwicklung zu bedenken.

B. Sophokles und Euripides.

Während ich Aischylos für die Darstellung des körperlichen Schmerzes ganz für sich betrachten konnte, müssen Sophokles und Euripides zusammengenommen werden, weil sie gerade in dieser Hinsicht beständig aufeinander einwirken und voneinander abhängen.

Die frühesten Tragödien, in denen körperlicher Schmerz dargestellt worden sein könnte, die aber nur in Fragmenten und Inhaltsangaben erhalten sind, sind Telephos und Philoktet des Euripides. Jener 438, dieser 431 aufgeführt. Von Telephos wissen wir, daß er tödlich verwundet war und von Achilles geheilt wurde, und daß er in zerlumpten Kleidern die Bühne betrat.[7] Wie er aber hier seinen Schmerz äußerte, läßt sich aus nichts entnehmen. Wenn wir bedenken, wie noch in der Medea körperlicher Schmerz nur im Botenbericht geschildert wird, und wie wenig realistisch selbst Hippolytos seinen Leiden Ausdruck verleiht, glaube ich nicht fehlzugehen, wenn ich auch für den viel früher entstandenen Telephos noch keine naturalistische Schmerzdarstellung annehme. Auch der Philoktet des Euripides gibt in seinen wenigen Fragmenten keinen Anhaltspunkt für die Schilderung körperlichen Schmerzes in der damaligen Zeit. Doch zeigt wenigstens ein Vers die Richtung an, in der sich die Tragödie weiterbewegen sollte: Ein Fragment aus dem Aischyleischen Philoktet, das ich vorhin schon erwähnte:

φαγέδαιν' ἀεί μου σάρκας ἐσθίει ποδός

kommt bei Euripides wörtlich ebenso vor[8], nur änderte Euripides ἐσθίει in θοινᾶται um. Die Wirkung, die Aischylos mit den einfachsten Worten erreichte, suchte Euripides durch gesuchtere, stärkere Ausdrücke zu übertreffen, weil es ihm darauf ankam, das eigentlich Schmerzvolle möglichst zu betonen, die physische Seite hervorzuheben, während diese, wie ich zeigte, bei Aischylos noch ganz zurücktritt. Man könnte dabei auch an eine Erscheinung denken, die sich in jeder Literatur zeigt, daß ursprünglich einfache Ausdrücke im Laufe der Entwicklung durch stärkere verdrängt werden — man erinnere sich an gewisse Unterschiede der sogenannten goldenen und silbernen Latinität[9] —, aber Aischylos ist nicht der Dichter, der einfache Worte benützt, und wenn ihm sogar Aristophanes Schwulst im Ausdruck vorhält und Quintilian ihn (X, 1, 66) „grandiloquus saepe usque ad vitium" nennt, so haben wir keinen Grund, dieses einen Frag-

---

[7] Aristoph. Ach. 432 ff. u. a.

[8] Eur. frg. 792.

[9] Was Cicero „magnus" nennt, ist bei Livius „ingens".

mentes wegen seine „edle Einfalt“ gegenüber dem Euripides zu rühmen.

Unter den vollständig erhaltenen Tragödien ist die Medea die älteste, die eine realistische Schilderung körperlichen Schmerzes in einer Szene zum Gegenstand hat; aber nur eine Schilderung, noch keine Darstellung auf der Bühne. Ich meine den Botenbericht über Kreons und seiner Tochter Tod. Während in späterer Zeit Euripides sich die Gelegenheit, zwei todwunde, durch ihr Klagen mitleiderregende Menschen auf die Bühne zu bringen, sicher nicht hätte entgehen lassen, überträgt er jetzt noch alles der Erzählung des Boten: Noch beherrscht das ἔπος einen großen Teil der Tragödie, noch ist nicht alles in δρᾶμα umgewandelt. Der Philoktet des Sophokles bedarf nicht mehr des ἄγγελος, da erzählt und agiert der Held selbst sein Leiden durch alle Stufen hindurch. Was aus dem Botenbericht später auf der Bühne selbst dem leiblichen Auge des Zuschauers gezeigt wurde, wird eine nähere Betrachtung dieser Szene der Medea ergeben. Ich will sie zu diesem Zwecke vergleichen mit dem Leiden des Herakles in den Trachinierinnen. Kreons Tochter und Herakles leiden beide unter der Wirkung vergifteter Gewänder, und dies äußert sich bei beiden auf ganz ähnliche Art. Die Vergiftung selbst und das, was zunächst darauf folgt, wird auch in den Trachinierinnen vom Boten erzählt, aber dann sehen wir Herakles selbst auf der Bühne und hören aus seinem eigenen Munde die Art und Größe seiner Schmerzen. Er selbst sagt: (1050)

. . . Οἰνέως κόρη,
καθῆψεν ὤμοις τοῖς ἐμοῖς Ἐρινύων
ὑφαντὸν ἀμφίβληστρον, ᾧ διόλλυμαι
πλευραῖσι γὰρ προςμαχθὲν ἐκ μὲν ἐσχάτας
βέβρωκε σάρκας, πλεύμονός τ᾽ ἀρτηρίας
ῥοφεῖ ξυνοικοῦν, ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμα μου
πέπωκεν ἤδη, καὶ διέφθαρμαι δέμας.

Ganz ähnlich schildert der Bote in der Medea die Wirkung des Giftes auf Kreon und seine Tochter:

(1188) πέπλοι δὲ λεπτοὶ . . .
λεπτὴν ἔδαπτον σάρκα τῆς δυςδαίμονος und
(1200) σάρκες δ᾽ ἀπ᾽ ὀστέων ὥστε πεύκινον δάκρυ
γναθμοῖς ἀδήλοις φαρμάκων ἀπέρρεον oder
(1216) . . . εἰ δὲ πρὸς βίαν ἄγοι,
σάρκας γεραιὰς ἐσπάρασσ᾽ ἀπ᾽ ὀστέων.

Natürlich konnte im Botenbericht alles viel grausiger dargestellt werden, denn erzählen lassen sich die unglaublichsten Dinge, ohne unwahr oder lächerlich zu erscheinen, aber auf der

Bühne darstellen läßt sich nur weniges. So konnte in der Medea berichtet werden vom Feuer, das dem Giftkranz entströmte, und vom Blut, das sich aus dem Haupt ergoß und mit dem Feuer mischte — das konnte natürlich vor den Augen des Zuschauers nicht geschehen, da mußte die Krankheit mehr als eine innerlich umsichgreifende beschrieben werden. Bei Besprechung der Trachinierinnen werde ich darauf noch näher eingehen. Hier wollte ich nur zeigen, wie die Dichter aus dem, was in der alten Tragödie noch reine Erzählung, also undramatisch war, „δρᾶμα" schufen, indem sie gewissermaßen einen Teil der Erzählung herausnahmen, ihn dialogisch umformten und nun als lebendige, dramatische Szene in die große Handlung einfügten.

Medea steht unter den Tragödien in dieser Darstellung des Schmerzes allein da, während wir die folgenden Dramen, in denen derartige Szenen auf der Bühne vorsichgehen, in drei Gruppen zusammenfassen können, deren Trennung aber nicht immer scharf durchzuführen ist. Ich nehme zusammen:

1. Oedipus rex und Hekabe.
2. Hippolytus, Trachinierinnen, Philoktet; dazu vielleicht noch Meleager und Odysseus ἀκανθοπλήξ.
3. Rhesus.

Die Begründung dieser Zusammenfassung wird sich aus der Darstellung ergeben.

Ich beginne mit der Analysierung der betreffenden Szene aus Oedipus rex:

Durch den alten Diener hat Oedipus sein Geschick erfahren, mit Worten tragischer Selbstironie stürzt er in den Palast: (1183)

ὦ φῶς, τελευταῖον σε προςβλέψαιμι νῦν . . .

Der Chor beklagt im allgemeinen das Schicksal der Menschen, im besonderen das des Königs, während im Hause schreckliche Dinge geschehen, die aber durch keinen Schrei hinter der Szene angedeutet werden. Um so erschütternder wirkt der plötzliche Bericht des ἐξάγγελος von dem zweifachen Unglück, das über das Haus hereingebrochen ist: Jokaste hat sich erhängt, Oedipus hat sich geblendet. Gegen Schluß dieser Erzählung öffnet sich das Tor der Skene, Oedipus tritt heraus. Während er langsam vorschreitet, beklagt der Chor in 10 Anapästen den Unseligen und drückt sein Mitleid und Entsetzen aus. In gleichfalls anapästischem System beginnt Oedipus seine Klage:

αἰαῖ, αἰαῖ
φεῦ, φεῦ, δύστανος ἐγώ· ποῖ γᾶς
φέρομαι τλάμων· πᾷ μοι φθογγά
πέτεται φοράδην
ἰὼ δαῖμον, ἵν' ἐξήλλου.

Kein Wort von körperlichem Schmerz, der bei einem mit Nadeln geblendeten Menschen so furchtbar sein müßte, daß er alle seelischen Leiden zunächst ganz in den Hintergrund rückte. Auch αἰαῖ und φεῦ können in diesem Zusammenhange nicht als körperliche Schmerzinterjektionen aufgefaßt werden, obwohl sie sonst gelegentlich so vorkommen.[10] Eine psychische Klage mit einer Interjektion einzuleiten, ist schon alt und mag wohl ein Rest der einstigen θρῆνοι sein. So beginnt Xerxes in den Persern: ἰώ — δύστηνος ἐγώ . . . Kassandra im Agamemnon: ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ. . ., Aias, nachdem er vom Wahnsinn erwacht ist: ἰώ μοί μοι . . . Und diese Auffassung wird auch für unsere Stelle die richtige sein.

Daß in der nun folgenden symmetrisch gebauten Szene, in der Strophen und Antistrophen einander genau entsprechen, in der selbst die Chorverse korrespondieren, kein Platz ist für naturalistische Klagen, ist ohne weiteres klar. Noch sind es Heroen, wie bei Aischylos, keine Menschen, die hier leiden. Und die stilisierte Sprache hebt sie hinaus über das gemeine Volk. Nur die edeln Schmerzen der Seele, nicht die gemeinen des Körpers können sie empfinden. Ebenso wie ein frierender oder hungernder Prometheus wäre auch ein über Augenschmerzen jammernder Oedipus auf der Bühne unerträglich. Ganz unerwähnt kann natürlich die Blendung nicht bleiben. Jambisch-dochmisch beginnt Oedipus:

ἰὼ σκότου
νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον . . .
οἴμοι
οἴμοι μάλ' αὖθις, οἷον εἰσέδυ μ' ἅμα
κέντρων τε τῶν δ' οἴστρημα καὶ μνήμη κακῶν . . .

Kaum ist der körperliche Schmerz erwähnt, wird gleich hinzugefügt: καὶ μνήμη κακῶν! Der Hörer soll nicht den Eindruck bekommen, als sei etwa in Oedipus' Empfinden das οἴστρημα κέντρων das herrschende. Und εἰςέδυ! Wie mild. Das hätte Euripides nicht fertig gebracht!

Von den folgenden Versen kommen für uns nur noch die in Betracht, in denen Apollon als der Anlaß zu dieser Tat genannt wird; hier wird die Blendung noch einmal erwähnt, aber auch nicht in dem Sinne, daß sie körperlichen Schmerz bereitet:

Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι·
ὁ κακὰ κακὰ τελῶν, ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.
ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.
τί γὰρ ἔδει μ' ὁρᾶν,
ὅτῳ γ' ὁρῶντι μηδὲν ἦν γλυκύ;

[10] Cfr. Anhang, unter αἰαῖ und φεῦ.

In dem auf die lyrische Klage folgenden Schlußteil in dialogischer Form ist nirgends die Rede von körperlichem Schmerz. Ja, Oedipus spricht sogar, ganz entgegen allem Naturalismus, von den Tränen, die er um seine Kinder weint (v. 1467, 1486, 1515). Ein Mensch, der sich vor wenig Augenblicken die Augäpfel mit Nadeln durchbohrt hat, wird nicht Tränen des Mitleids vergießen, zum mindesten nicht ohne Schmerzempfindung. Das soll natürlich kein Vorwurf für Sophokles sein: Es gilt hier dasselbe, was ich schon sagte: Der Heros Oedipus kann nicht über Augenschmerzen klagen, wenn er nicht in die gemeine Wirklichkeit herabsinken soll. Und doch bedeutet Oedipus einen gewaltigen Fortschritt in der Geschichte der körperlichen Schmerzdarstellung: Man bedenke, ein Mensch mit durchstochenen Augen — was doch sicher in der Maske irgendwie angedeutet war[11] — betritt die Bühne! Ein verwundeter Philoktet und Telephus waren schon dagewesen, aber deren Verletzungen brauchten vom Zuschauer nicht gesehen zu werden, da sie nicht so offen lagen wie bei Oedipus. Hier wäre die Illusion aufs grausamste zerstört worden, wenn Oedipus nicht mit blutigen Augenhöhlen oder zum wenigsten durch eine Binde verdeckten Augen aus dem Palast geschritten wäre. Körperliches Leiden hat sich nun einen Platz auf der Bühne erobert, aber noch wird es als Motiv nicht ausgenützt, sondern tritt durchaus zurück hinter die psychologischen Vorgänge, die allein das Drama beherrschen.

Aber die Tragödie blieb nicht auf dieser Stufe stehen. Unaufhaltsam schritt sie dem Naturalismus, der psychologischen und physiologischen Kleinmalerei und der Vermenschlichung ihrer Helden entgegen. Die Polymestorszene in der Hekabe bedeutet eine weitere Stufe in dieser Entwicklung. Etwa vier Jahre waren vergangen seit der ersten Oedipusaufführung, dazwischen lag die schon recht realistische Schmerz- und Sterbeszene im Hippolytos, nun betrat ein anderer geblendeter Held die Bühne. Schon diese äußere Ähnlichkeit macht begreiflich, warum ich Oedipus und Hekabe zusammen behandle. Aber es besteht auch eine innere Verwandtschaft in der Darstellung: Bei Polymestor herrscht wie bei Oedipus noch weitaus das seelische Motiv vor, nämlich der Schmerz über die erlittene Schmach, und es verdrängt fast ganz die Empfindung des körperlichen Leidens. Das möchte auf den ersten Blick seltsam und als nicht in die von mir angegebene Richtung der Entwicklung passend erscheinen, wenn man an den vorhergehenden Hippolytos und eine andere für uns verlorene Tragödie mit ähnlicher Schmerzdarstellung, die auch

[11] Cfr. O. Hense, „Die Modifizierung der Maske i. d. griech. Tragödie".

in dieser Zeit — jedenfalls vor 425 — aufgeführt worden sein muß[12], denkt, aber die Erklärung liegt nahe: Erstens ist Polymestor Nebenperson und hätte durch eine große Schmerzszene, wie im Hippolytos, zu sehr unser Interesse von der Hauptperson, Hekabe, abgelenkt. Zweitens soll er uns als verabscheuungswürdiger Mensch erscheinen, der in nichts unser Mitleid erregen darf; und ein wenig würden wir selbst den größten Schurken bemitleiden, wenn er über ein körperliches Leiden so eindringlich klagte wie etwa Herakles oder Philoktet.

Worin aber doch ein Fortschritt gegen Oedipus liegt, soll gezeigt werden:

Nachdem Hekabe den Mörder ihres Sohnes mit seinen beiden Knaben ins Zelt gelockt hat, spricht der Chor in wenig Versen die Hoffnung aus, Polymestor möge die verdiente Strafe finden. Dann hört man hinter der Szene schreien:

(1035) ὤμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας.

Mit einem Vers antwortet der Chor, worauf wieder hinter der Szene gerufen wird:

ὤμοι μάλ' αὖθις, τέκνα δυστήνου σφαγῆς.

Ohne die Bestätigung des Chors nötig zu haben, wissen wir, daß die Tat gelungen ist: Polymestor ist geblendet, seine Söhne sind tot. Immer noch hinter der Szene sucht er wütend nach den Täterinnen zu greifen und droht mit Einsturz des Hauses. Die Worte des Chors:

ἰδού, βαρείας χειρὸς ὁρμᾶται βέλος κτλ.

können auch nicht auf der Bühne gesprochen worden sein, weil der Chor doch Polymestor erst sieht, nachdem Hekabe wieder aufgetreten ist. Jetzt stürzt Hekabe heraus und ruft höhnisch zurück:

ἀράσσι, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας . . .

„Verschone nur nichts — aber deine Augen hast du nicht mehr!“ Rasch erzählt sie dem Chor von der Blendung Polymestors und dem Tod seiner Söhne; dann kommt Polymestor herausgetappt.

Dies alles wickelt sich innerhalb 20 Versen ab, lauter einfachen iambischen Trimetern, aber voller Leben und Anschaulichkeit, wie sie die längste Botenrede kaum bieten könnte. Obwohl dies streng genommen nicht zu meinem zu behandelnden Stoff gehört, will ich nicht unterlassen, auch hier auf die Erscheinung hinzuweisen, die ich schon bei der Medea besprochen habe, wie allmählich einzelne Teile dessen, was früher vom

[12] Ich meine jene Tragödie, in der ἀτταταῖ vorkam, was Aristoph. Ach. 1190, 1198 parodiert. Vgl. Anhang unter ἀτταταῖ.

ἄγγελος berichtet wurde, dramatisiert werden, entsprechend einem immer sich steigernden Schaubedürfnis des Publikums.

Mit den Händen vor sich greifend, wohl gar auf Händen und Füßen kriechend — τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἴχνος — sucht Polymestor umher auf der Bühne nach seinen Feindinnen und macht dabei seinem ohnmächtigen Grimm und Schmerz Luft in langem Monolog, der nur einmal von zwei nichtssagenden Chorversen unterbrochen wird. Das Versmaß ist ganz unregelmäßig, keine Strophen, die einander entsprechen wie im Oedipus, nichts Stilisiertes mehr. Aber trotz dem Realismus, der in diesem freien Versmaß liegt, ist von einer eigentlichen Äußerung körperlichen Schmerzes hier so wenig die Rede wie im Oedipus. Auch die Verse, in denen er seine Blendung erwähnt und beklagt:

εἴθε μοι ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον
ἀκέσσαιο τυφλὸν ἀκέσσαι', Ἅλιε,
φέγγος ἀπαλλάξας. (1069)

sprechen den Wunsch einer Heilung nicht aus, um vom körperlichen Leiden befreit zu werden, sondern um Rache ausüben zu können. Der Durst nach Rache für die erlittene Schmach ist das Hauptmotiv dieses ganzen Monologs, und dahinter verstummt jedes Gefühl physischen Schmerzes. So sind auch die Worte: δεινὰ δεινὰ πεπόνθαμεν aufzufassen, denn vorausgeht: γυναῖκες ὤλεσάν με, γυναῖκες αἰχμαλώτιδες, und dann folgt ὤμοι ἐμᾶς λώβας: „Weiber haben mich vernichtet, Sklavinnen — Furchtbares hab' ich erduldet! Weh' über solche Schmach!" Erwähnen will ich noch, daß auch zwei Interjektionen, die bei raschem Überschauen auffallen, ἆ und αἰαῖ hier nicht für körperliche Schmerzäußerung gebraucht sind, obwohl sie sonst so vorkommen können.[13]

In dem nun folgenden Dialog redet Polymestor wie ein Gesunder und streitet mit aller Sophistik, die den Euripideischen Dramen eigen ist. Nur einmal erwähnt er noch seine Blendung:

οἴμοι τέκνων τῶν δ' ὀμμάτων τ' ἐμῶν τάλας. (1255)

Demnach hätte ich kein Recht, in der Darstellung des körperlichen Schmerzes einen Fortschritt gegen Oedipus anzunehmen? Doch. Die Wirkung des Schmerzes braucht sich nicht in Interjektionen und Worten, die direkt das Leiden nennen, zu zeigen: Der ganze Monolog stellt in seinem unregelmäßigen Aufbau, den ich schon erwähnte, und in den einzelnen realistischen Ausdrücken die Wirkung einer außergewöhnlichen Erregung dar, die eben durch das körperliche Leiden stark beeinflußt ist. Während Oedipus in gehobener Sprache seine Klage beginnt:

---

[13] Cfr. Anh. ἆ, αἰαῖ.

αἰαῖ, αἰαῖ, δύστανος ἐγώ,
ποῖ γᾶς φέρομαι τλάμων; . . .

benimmt sich Polymestor bei seinem ersten Auftreten genau wie ein Mensch des gewöhnlichen Lebens:

ὤμοι ἐγώ, πᾷ βῶ,
πᾷ στῶ, πᾷ κέλσω;

Und dann der Vergleich zwischen sich und einem vierfüßigen Tier des Gebirges. Man denke sich das im Oedipus! Hier liegt die Steigerung des Realismus: Während im Oedipus das Motiv der Blendung überhaupt nicht ausgenützt wird, zeigt sich bei Polymestor die Wirkung der Blendung in seinem äußeren Verhalten, nämlich in Bewegungen und Worten, die sich auf das Blindsein beziehen, aber noch nicht in Äußerungen körperlichen Schmerzes, der von der Blendung erzeugt sein müßte. Warum dies trotz dem vorausgehenden Hippolytos der Fall ist, suchte ich vorhin nachzuweisen.

Mit Hippolytos komme ich zur zweiten Gruppe von Szenen körperlichen Schmerzes, die sich von den bisher besprochenen ganz wesentlich unterscheiden. Der Typus und zugleich die vollendetste Darstellung für diese Gruppe ist der Philoktet. Neben den psychologischen Vorgängen, die selbstverständlich immer das Drama beherrschen, sehen wir in einer Szene das rein körperliche Leiden des Helden vor unseren Augen dargestellt, der Übermensch rückt uns menschlich näher, mehr als bei Aischylos empfinden wir „tua res agitur“. Der Heros kann uns hohe, aber nur kalte Bewunderung durch seine Standhaftigkeit einflößen, aber der Mensch, der seine Schmerzen äußert, wie wir es an seiner Stelle tun würden, löst Mitleid und Rührung in uns aus. Und diese Wirkung erstrebte Euripides, und Sophokles mußte folgen. Natürlich ist die Darstellung körperlichen Schmerzes nicht das einzige Mittel zu diesem Zweck — die Anhäufung von Unglücksfällen, die hintereinander über eine Person hereinbrechen, äußere Notlage einstiger Machthaber, Altersschwäche, Tränen[14] usw. gehören auch dazu — aber insofern sie aus diesem Bestreben hervorgegangen ist, mußte ich darauf hinweisen.

Hippolytos ist das älteste der erhaltenen Dramen dieser Richtung, noch unvollendet im Vergleich zu Philoktet, aber doch schon von einem Naturalismus, der für die damalige Zeit Staunen

[14] Es ist gewiß kein Zufall, daß das Wort δάκρυ durchschnittlich in einer Aischyleischen Tragödie 1,28, in einer Sophokleischen 1,57, und in einer Euripideischen 7,64 mal vorkommt! Daran sieht man, mit welchen Mitteln Euripides Rührung zu erringen suchte.

erregt. Ich beginne daher mit einer Darstellung der betreffenden Szene im Hippolytos:

In sehr lebhafter, anschaulicher Erzählung hat der Bote über den Sturz des Hippolytos vom Wagen berichtet, wir sind gefaßt auf den Anblick des schwerverwundeten Jünglings. Theseus gibt Befehl, den Todkranken beizubringen. Ein Chorlied auf Aphrodite und Eros bildet die Überleitung zur Erscheinung der Artemis, die Theseus Aufklärung gibt über den wahren Sachverhalt. Sehr wirkungsvoll steigert sich die Szene, bis sie ihren Höhepunkt erreicht im Auftreten des Hippolytos. In fünf Anapästen begleitet der Chor den Einzug, wobei er auf den traurigen Zustand des Jünglings hinweist und das doppelte Unglück beklagt, das über das Haus hereingebrochen ist.

Mit einem Wehruf — wörtlich derselbe wie im Oedipus rex — beginnt Hippolytos seine 40 Verse umfassende Klage, die in unregelmäßigem Versmaß gebaut ist und durch keine Zwischenbemerkung des Chors unterbrochen wird.

(1347) αἰαῖ, αἰαῖ
δύστηνος ἐγώ, πατρὸς ἐξ ἀδίκου
χρησμοῖς ἀδίκοις διελυμάνθην.

Der seelische Schmerz über sein unverdientes Leiden nötigt ihm diese ersten Worte ab, dann erst beginnt die Klage über den körperlichen Schmerz. Aber immer bleibt eine gewisse Mischung psychischen und physischen Schmerzausdrucks sehr begreiflich, denn immer sind Menschen die Ursache des körperlichen Leidens, und der Zorn oder Schmerz über sie gibt Veranlassung zu seelischem Leiden. Dies ist auch noch im Philoktet so, aber je nachdem das Physische oder Psychische vorherrscht, haben wir ein Kriterium für mehr oder weniger naturalistische Darstellung. Der Naturalismus verlangt bei diesen körperlichen Leiden, wie sie in der Tragödie vorkommen — Blendung, Quetschung, Blutvergiftung — unbedingt ein Vorherrschen des physischen Elementes: im Philoktet ist dies der Fall, im Hippolytos noch nicht.

In dem Klagemonolog des Hippolytos zeigt sich eine gewisse Disposition des Inhaltes, die wir ähnlich in den Trachinierinnen wieder finden werden: Auf eine einleitende allgemeine Klage folgen, unterbrochen von körperlichen Schmerzäußerungen, drei Anrufungen:

1. Verfluchtes Gespann, das ich selbst aufzog, du hast mich vernichtet.
2. Zeus, dem ich immer ein treuer Diener war, du läßt mir solches zustoßen.
3. Tod, komm und erlöse mich.

Die einleitende Schmerzäußerung ist sehr realistisch und gibt in wenig Worten ein anschauliches Krankheitsbild:

ἀπόλωλα τάλας, οἴμοι μοι . . .

„Durch den Kopf stürmen (ᾄσσουσιν) die Qualen, im Gehirn zuckt der Krampf, der Körper versagt den Dienst." Ganz ähnlich redet schon Medea, aber nicht in körperlichem Schmerz:

αἰαῖ
διά μου κεφαλᾶς φλὸξ οὐρανία
βαίη· . . . (145)

Wir sehen wieder ein wenig in die Werkstätte des Dichters: Ältere poetische Wendungen und Ausdrücke werden mit geringen Veränderungen in neuen Motiven wieder verwandt; was früher vom seelischen Schmerz gesagt wurde, wird jetzt fast mit denselben Worten auf den körperlichen Schmerz übertragen. Und so geht ganz unmerklich das alltägliche Leben mit seinen realen Bedürfnissen und Leiden ein in die einstige Heroen-Tragödie.

Die zweite Schmerzäußerung, die der Verfluchung des Gespanns folgt, zeigt wieder ganz trefflich den Verwundeten:

φεῦ φεῦ, πρὸς θεῶν, ἀτρέμας, δρῶες,
χροὸς ἑλκώδους ἅπτεσθε χεροῖν.
τίς ἐφέστηκεν δεξιὰ πλευροῖς;
προςφορὰ μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἕλκετε
τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατον
πατρὸς ἀμπλακίαις.

Wie echt klingt der Ausruf: πρὸς θεῶν! Wie ein Fluch, der im Schmerz ausgestoßen wird, so wie wir etwa „Herrgott" sagen. Auch diese Formel kommt schon früher vor, aber in diesem Zusammenhang bekommt sie eine realistische Färbung, die sie früher nirgends hat.

Nach dem Anruf an Zeus kommt dann der dritte Ausbruch des Schmerzes:

αἰαῖ αἰαῖ
καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει . . .

„laßt mich, es ist doch alles umsonst; käme doch der Tod!"

Der Wunsch zu sterben und der Gedanke an Selbstmord ist der Höhepunkt der ganzen Klage. Dieses so häufig wiederkehrende Motiv in der Tragödie habe ich früher schon erwähnt, aber hier wirkt es ganz anders, als wenn sich etwa Xerxes den Tod wünscht. Nach den körperlichen Leiden, wie wir sie Hippolytos erdulden sehen, glauben wir ihm gern, daß der Tod für ihn eine ersehnte Erlösung brächte.

Wie im Oedipus und in der Hekabe schließt sich auch hier dieser Klageszene eine ruhige Dialogpartie an, in der kein Wort,

keine Interjektion auf den körperlichen Schmerz hinweist. In den beiden erstgenannten Dramen fiel dies weniger auf, da in ihnen der körperliche Schmerz überhaupt nicht betont war; aber im Hippolytos widerspricht diese Tatsache direkt aller Wahrscheinlichkeit. Hippolytos, der noch eben im höchsten physischen Leiden den Tod herbeigewünscht hat, redet nun ganz ruhig mit Artemis und Theseus wie ein gesunder Mensch. Und dann erfolgt sein Tod, der doch offenbar von den Wunden, die er empfangen hat, verursacht sein soll. Wer aber diese Sterbeszene allein liest, weiß nicht, warum Hippolytos stirbt. Ohne jede Schmerzäußerung fühlt er das Herannahen des Todes und sinkt zusammen wie ein Greis, den die Altersschwäche sterben läßt. Kann im wirklichen Leben ein derartig verletzter Mensch so ruhig verscheiden? — Niemals. — Soweit ist Euripides im Naturalismus noch nicht vorgedrungen. Diese Sterbeszene ist ganz getrennt von der Szene körperlichen Schmerzes und kann nicht als letzte Steigerung des körperlichen Schmerzes betrachtet werden. So, wie das Leiden des Hippolytos dargestellt ist, und wie sich der ganze Schluß des Dramas aufbaut, wäre dies überhaupt nicht möglich: Wir können nicht erwarten, daß der Dichter den Verwundeten während der ganzen Artemis-Szene klagen und jammern läßt, womöglich in gesteigertem Maße bis zum Tod — das wäre peinlich, ja unerträglich. Aber es hätte motiviert werden müssen, daß Hippolytos trotz seinen großen Schmerzen zeitweilig schmerzlos sein kann, wie es später in den Trachinierinnen und im Philoktet besonders kunstvoll und wahrscheinlich geschehen ist. Die Schauspielkunst mochte ja vielleicht diesen offenbaren Mangel verhüllt haben, wenn Hippolytos durch Gebärden des Schmerzes bis zu seinem Tode seine schwere Verletzungen ahnen ließ: So können wir uns denken, daß Hippolytos bei den Worten:

αἰαῖ, κατ᾽ ὄσσων κιγχάνει μ᾽ ἤδη σκότος·
λαβοῦ, πάτερ, μου καὶ κατόρθωσον δέμας (1445)

zuerst mit der Hand nach der Stirne griff, um einen Schwindelanfall abzuwehren, und daß er dann mit schmerzlichem Stöhnen vergebliche Bemühungen macht, sich allein von seiner Bahre in sitzende Stellung aufzurichten; das gäbe einen Hinweis auf sein körperliches Leiden. Aber in unserem Text, an den wir uns halten müssen, steht davon nichts. Gerade diese eben zitierten Worte, die am klarsten auf das Sterben hinweisen, enthalten keine Äußerung körperlichen Schmerzes, wie wir sie in dem vorhergehenden Klagemonolog finden.

Auf diese Sterbeszene komme ich im II. Teil dieser Abhandlung näher zu sprechen.

Jetzt kommt ein neues Motiv in die Tragödie, das auf das Publikum sehr stark gewirkt haben muß und für die Weiterentwicklung der körperlichen Schmerzszene von weitgehendster Bedeutung wurde: ich meine die Schlafszene. Es kann nicht meine Aufgabe sein, hier noch einmal im einzelnen auf die Abhängigkeit der Schlafszene in den Trachinierinnen von der im Herakles einzugehen, da dies von Dieterich a. a. O. schon durchgeführt ist. Was aber aus der Schlafszene im Herakles in die Darstellung des körperlichen Schmerzes in den Trachinierinnen von Sophokles übernommen wurde, und wie gewissermaßen die Schmerzszene im Hippolytos mit der Schlafszene im Herakles zu der großen Schlaf- und Schmerzszene in den Trachinierinnen und später im Philoktet zusammengeschmolzen wurde, dies zu zeigen, wird nun meine Aufgabe sein.

In dem Botenbericht, den aus dramatischen Gründen Herakles' Sohn Hyllos gibt, wird noch nicht auf eine Schlafszene hingewiesen. Wir erfahren aber etwas anderes außerordentlich Wichtiges, das die Lösung des im Hippolytos angedeuteten Problems gibt, wie nämlich der Held zwar realistisch seinen Schmerz äußern, dann aber ohne Störung der Illusion längere Zeit hindurch ruhig und schmerzlos im Dialog reden kann:

Herakles hat, mit dem vergifteten Gewand bekleidet, das ihm Daneira unkund seiner Wirkung hatte überbringen lassen, in rasendem Schmerz den unschuldigen Lichas zerschmettert, hat geschrieen und geheult, und dann:

ἐπεὶ δ' ἀπεῖπε, πολλὰ μὲν τάλας χθονί (789)
ῥίπτων ἑαυτόν, πολλὰ δ' οἰμωγῇ βοῶν
τότ' . . .
ὀφθαλμὸν ἄρας εἶδέ μ' ἐν πολλῷ στρατῷ
. . . καί με προςβλέψας καλεῖ.

Das Leiden des Herakles ist also krampfartig: er tobt wie ein Wahnsinniger, solange der Krampf ihn beherrscht, dann sinkt er ermattet zusammen und kann ruhig reden. Darauf sind wir vorbereitet und finden es deshalb ganz natürlich, wenn Herakles nun auf der Bühne bald laut stöhnt und klagt, bald ruhig und schmerzlos redet. Auf diese abwechselnd kommenden und gehenden Schmerzanfälle wird auch später mehrmals hingewiesen, wie wir noch sehen werden. Im Philoktet werden wir denselben Kunstgriff finden.

Zugleich war aber damit eine gute Motivierung der erwünschten Schlafszene erreicht. Ja, es möchte vielleicht noch richtiger sein, wenn ich die Schlafszene als wichtigsten Grund zu dieser Gestaltung des Schmerzes annehme und davon erst in

zweiter Linie das für die Wahrscheinlichkeit so wichtige krampfartige Leiden ableite.

Nach der die Spannung erhöhenden Zwischenszene, die den Selbstmord Deïaneiras zum Gegenstand hat, wird Herakles unter einigen begleitenden Chorversen, die seinen schlafenden Zustand mitteilen, hereingetragen. Dadurch, daß vorher nichts vom Einschlafen des Verwundeten gesagt ist, hat der Chor Gelegenheit, die abermals Spannung erregende Frage zu stellen: Ist Herakles schon tot oder schläft er nur? Mit dem Wort ὕπνος ist für das Publikum das Stichwort gegeben: es weiß, daß nun eine Schlafszene folgen wird, die es im Euripideischen Herakles schon so sehr bewundert hat, und verfolgt nun mit gesteigertem Interesse die Fortsetzung der Handlung.

Hyllos, nicht wie in älterer Zeit der Chor, stimmt ein Klagelied an, indem er in naivem Egoismus nicht den leidenden Vater, sondern sich selbst am meisten bejammert:

. . . τί πάθω, τί δὲ μήσομαι
οἴμοι . . .

Von dem dabeistehenden Alten läßt er sich nicht beschwichtigen, bis er, was der Alte gefürchtet hat, durch seine wohl immer lauter werdenden Worte den Schlafenden erweckt.

Einen Augenblick weiß Herakles nicht, wo er sich befindet, dann erinnert ihn der gleichzeitig neuerwachende Schmerz an die letzten Ereignisse. Ganz realistisch beginnt er sofort mit einer Klage über diesen physischen Schmerz:

. . . οἴμοι ἐγὼ τλάμων
ἣ δ' αὖ μιαρὰ βρύκει, φεῦ.

Daß die Krankheit nicht mit Namen genannt wird, finden wir auch später wieder[15]:

Trach. 1009: ἥπταί μου, τοτοτοῖ, ἥδ' αὖθ' ἕρπει
Phil. 758: ἥκει γὰρ αὕτη διὰ χρόνου . . .
Phil. 807: . . . ὡς ἥδε μοι
ὀξεῖα φοιτᾷ καὶ ταχεῖ' ἀπέρχεται.

Das Wort βρύκει zeigt deutlich die Verstärkung oder Vergröberung der Ausdrücke, die ich schon bei Besprechung des Philoktet-Fragmentes bei Aischylos erwähnte: Was dort ἐσθίει genannt wird, heißt jetzt βρύκει: „beißt“, „verschlingt“.

Dieser erste einleitende Ausbruch des Schmerzes entspricht genau den ersten Schmerzäußerungen des Hippolytos. Ebenso

---

[15] Man könnte an die Furcht vor „Beschreien“ der Krankheit denken, wenn sie mit Namen genannt wird; aber sicher ist dies nicht, denn V. 1030 wird das Wort „νόσος“ gebraucht.

folgt nun darauf, abgesehen von den Unterbrechungen durch den Greis und Hyllos, eine eigentliche, über 20 Verse sich erstreckende Monodie, die ähnlich disponiert ist wie die Klage des Hippolytos. Drei Anrufungen, unterbrochen von Schmerzäußerungen, geben auch hier den Inhalt:

Zuerst nennt Herakles den Altar, auf dem er so oft opferte und der ihm nun indirekt dies Unheil brachte, indem Herakles hier das vergiftete Gewand anlegte. (Hippolytos verflucht das Gespann, das er erzog und das ihm nun Verderben brachte.)

Dann folgt ein kurzer Anruf an Zeus (auch Hippolytos ruft Zeus an), und zuletzt als höchste Steigerung der Wunsch, durch Feuer oder Schwert von diesen Leiden erlöst zu werden (dasselbe bei Hippolytos). Die dazwischenliegenden Klagen über körperlichen Schmerz sind enger mit den andern Teilen verknüpft als dies im Hippolytos der Fall ist, wodurch die ganze Monodie natürlicher wirkt.

Das Versmaß ist regelmäßiger als im Hippolytos, es beginnt anapästisch und geht später in daktylisch-hexametrische Form über, die auch sonst bei Klagen angewandt wird.[16] Auch lassen sich Strophen und Gegenstrophen unterscheiden, wenn auch nicht mehr in der Durchsichtigkeit wie noch im Oedipus rex. Die Hauptsache für uns ist, daß die ganze Klage noch lyrisch ist: dadurch sind dem Naturalismus immer noch gewisse Schranken gezogen. Erst im Philoktet ist diese „Unnatur der singenden Leidenschaft“ — wie Nietzsche sagt[17] — beseitigt, indem dort Philoktet in dialogischem Versmaß seinen Schmerzen Ausdruck verleiht.

Die Anklage des Altars und seines Gottes Zeus erfolgt ohne Schmerzensinterjektionen. Mit ἒ ἔ wird dann die Schmerzempfindung eingeleitet, die auch wieder große Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle im Hippolytos hat; wie es dort heißt:

φεῦ φεῦ, . . . ἀτρέμας, δρῶες,
χροὸς ἑλκώδους ἅπτεσθε χεροῖν . . .

so sagt Herakles:

πᾷ μου ψαύεις, ποῖ κλίνεις;
ἀπολεῖς μ' ἀπολεῖς . . .

Die Interjektion ἒ ἔ als Übergang zu diesen Schmerzäußerungen wirkt hier außerordentlich naturwahr. Sie kann entweder als leises Stöhnen oder Ächzen eines Menschen, der sich bewegen möchte, es aber vor Schmerzen kaum fertig bringt, aufgefaßt werden — wir haben ja bei uns einen ganz ähnlichen Laut

---

16 Z. B. Andr. 103ff.
17 „Die fröhliche Wissenschaft“ I, 80.

des Ächzens, den man am besten mit dem phonetischen Zeichen ə wiedergeben könnte — oder man kann an das halbunterdrückte Schluchzen eines Weinenden denken, wie ἒ ἔ sonst noch in der Tragödie vorkommt: Ich will nur eine Stelle in der Sophokleischen Elektra anführen, wo mir diese Bedeutung besonders klar zu sein scheint:

(827) ΗΛ. ἒ ἔ, αἰαῖ.
ΧΟ. ὦ παῖ, τί δακρύεις;

Und daß Herakles diesen Schmerzausbruch mit Tränen begleitet, darf man wohl annehmen, denn später (1070ff.) schämt er sich seiner Tränen, die er im Schmerz vergossen hat.

Im weiteren Verlauf der Klage:

ἧπταί μου, τοτοτοῖ, ἥδ' αὖθ' ἕρπει. πόθεν ἐστ', ὦ
πάντων Ἑλλάνων ἀδικώτατοι ἄνερες, . . .

ist besonders wirkungsvoll das τοτοτοῖ zwischen ἧπται und ἕρπει: „Die Krankheit faßt mich an", jetzt hört man in dem τοτοτοῖ das Zusammenschlagen der Zähne eines vom Fieber Ergriffenen, „und wieder kriecht sie langsam heran, aber ihr undankbarsten der Griechen, denen ich soviel geleistet habe, ihr laßt mich in dieser Qual und befreit mich nicht von meinem Leiden:

οὐ πῦρ, οὐκ ἔγχος τις ὀνήσιμον οὐκ ἐπιτρέψει";

erneutes Ächzen oder Schluchzen unterbricht die Rede:

ἒ ἔ,
οὐδ' ἀπαράξαι κρᾶτα βίου θέλει
μολὼν τοῦ στυγεροῦ; φεῦ φεῦ.

Eine kleine Unterbrechung tritt ein, indem der Greis den Hyllos ans Lager des Kranken weist, wodurch nun eine rührende Gruppe entsteht wie am Schlusse des Hippolytos, wo Theseus auf Veranlassung der Artemis seinen Sohn stützt. Ich erwähne das, weil es vielleicht für die Schmerzszene im verlorenen Meleager wichtig ist.

Ein zweiter verstärkter Schmerzensausbruch folgt diesem Ruhepunkt. So wie Hippolytos nach seinen δμῶες ruft, wünscht Herakles seinen Sohn bei sich zu sehen, der ja schon neben ihm steht, aber von dem Fiebernden nicht bemerkt wird:

ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ;
τᾷδε με, τᾷδε με πρόςλαβε κουφίσας.
αἰαῖ, ἰὼ δαῖμον.
θρῴσκει δ' αὖ, θρῴσκει δειλαία
διολοῦσ' ἡμᾶς
ἀποτίβατος ἀγρία νόσος.

Wie überzeugend, dem täglichen Leben abgelauscht, sind diese Wiederholungen, die einesteils abgerissene Sätze verursachen, und dann auch so recht die gelähmte Willenskraft charakterisieren. Schon im ersten Schmerzausbruch hätte ich auf dies Kunstmittel hinweisen können, wo Herakles sagt:

ἐᾶτέ μ' ἐᾶτέ με δύςμορον εὐνάσαι,
ἐᾶθ' ὕστατον εὐνάσαι . . . (1006)

Das ἰὼ δαῖμον läßt sich vergleichen mit dem Ausruf des Hippolytos: πρὸς θεῶν, es ist hier nicht als Hilferuf zur Gottheit gedacht, sondern auch im Schmerz hingesprochen ohne tiefere Bedeutung: „Herrgott“, oder „ach Gott“. Auch Oedipus sagt in seinem Klagelied: ἰὼ δαῖμον, aber er fährt gleich fort: ἵν' ἐξήλλου; da hat der Anruf Sinn. Ebenso interjektionsartig eingestreut ist in der Klage des Herakles nachher (1031) ὦ Παλλὰς Παλλάς.

Am Schlusse des ersten Teils seiner Klage bat Herakles allgemein die Umstehenden, ihn zu töten, jetzt wendet er sich direkt an seinen Sohn mit diesem Wunsche:

. . . ἰὼ παῖ
τὸν φυσάντ' οἴκτιρ', ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔγχος,
παῖσον ἐμᾶς ὑπὸ κλῇδος . . .

Damit verbindet sich als höchste Steigerung ein mehr psychisches Motiv, nämlich die Begierde nach Rache an der Frevlerin, die ihn soweit gebracht hat, und der spezielle Wunsch, sie von denselben Qualen ergriffen zu sehen, die er leiden muß. Während man sich diese Worte noch in höchster Wut mit lautester Stimme vorgetragen denken kann, verklingt dann die ganze Klage mit der wehmütigen und doch noch so eindringlichen Bitte:

. . . ὦ γλυκὺς Ἅιδας,
ὦ Διὸς αὐθαίμων,
εὔνασον εὔνασον ὠκυπέτᾳ μόρῳ
τὸν μέλεον φθίσας.

Den darauffolgenden kurzen Moment der Erschlaffung füllen zwei mitleidsvolle Verse des Chors, der bisher nach Euripideischer Art mehr statistisch gewirkt hat.

In der langen Rede des Herakles, die sich in dialogischem Versmaß nun anschließt, lassen sich zwei Hauptteile unterscheiden, die durch einen Ausbruch körperlichen Schmerzes getrennt sind. Noch recht mild beginnt Herakles in einem Ton, der sich an den Schluß seiner vorhergehenden Klage anschließt, dann steigert er sich aber rasch in seinen Ausdrücken, gibt, ohne direkte Schmerzäußerung, eine realistische Schilderung seines Leidens, und wünscht schließlich ganz energisch, Deïaneira zu sehen, um sie

bestrafen zu können. Dabei redet er sich in einen auch ganz Euripideisch klingenden Weiberhaß hinein:

γυνὴ δέ, θῆλυς φῦσα κοὐκ ἀνδρὸς φύσιν,
μόνη με δὴ καθεῖλε φασγάνου δίχα,

Worte, die an eine Stelle der Polymestor-Szene erinnern:

γυναῖκες ὤλεσάν με,
γυναῖκες αἰχμαλωτίδες, (Hek. 1095)

wobei beidemal als besonders schmählich betont wird, daß das Leiden von minderwertigen Personen, von Weibern, zugefügt worden ist. — Aus der Schilderung seiner Krankheit, über die ich schon im Zusammenhang mit der Medea gehandelt habe, will ich hier noch eine Stelle herausheben:

. . . Ἐρινύων
ὑφαντὸν ἀμφίβληστρον . . .
. . . πλεύμονός τ' ἀρτηρίας
ῥοφεῖ ξυνοικοῦν, ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμα μου
πέπωκεν . . .

Das Leiden muß auf der Bühne als ein innerlich fressendes hingestellt werden, da sich äußerliche Anzeichen nicht darstellen lassen, und um nun ein recht grausiges Bild davon zu geben, wählte Sophokles den Vergleich mit einem Vampyr, der langsam ins Innere vordringt und den letzten Blutstropfen aus den Lungen aussaugt. Daß dieses Gleichnis beabsichtigt ist, beweist zunächst der Ausdruck: „Gewebe der Erinyen", die ja die Blutsaugerinnen sind, und dann das Wort ῥοφεῖ, das in diesem Sinne schon von Aischylos in den Eumeniden verwandt wurde: (V. 264)

ἀλλ' ἀντιδοῦναι δεῖ σ' ἀποζῶντος ῥοφεῖν
ἐρυθρὸν ἐκ μελέων πέλανον . . .

Bei Besprechung der Interjektion ἒ ἒ im ersten Teil der lyrischen Klage des Herakles sprach ich die Vermutung aus, es könne mit diesem ἒ ἒ ein Schluchzen oder Weinen angedeutet sein, da sich Herakles später seiner Tränen schämt. In diesem Teil der Rede, den ich eben bespreche, steht nun die wichtige Stelle, die eine nähere Interpretation verdient. Herakles sagt: (1070 ff.)

. . . οἴκτιρόν τέ με
πολλοῖσιν οἰκτρόν, ὅστις ὥστε πάρθενος
βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἷς ποτε
τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα,
ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἱπόμην κακοῖς.
νῦν δ' ἐκ τοιούτου θῆλυς ηὕρημαι τάλας.

In der ganzen Tragödie, namentlich in der jüngeren, ist viel vom Weinen die Rede. Wie bei Homer, weinen alle Helden,

ohne sich dieses natürlichen Ausdrucks des psychischen oder physischen Schmerzes zu schämen. Es muß daher auffallen, daß Herakles hier diese stoisch klingenden Worte ausspricht. Lessing erklärt sich im Vergleich mit dem klagenden Philoktet diese Tatsache recht einfach[18]: „Überhaupt aber muß man bei dem Vergleich des leidenden Hercules mit dem leidenden Philoctet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen soviel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen." Aber Menelaos, der doch sicher ein Mensch und kein Halbgott ist, sagt in der Helena: (947 ff.)

ἐγὼ σὸν οὔτ᾽ ἂν προςπεσεῖν τλαίην γόνυ
οὔτ᾽ ἂν δακρῦσαι βλέφαρα· τὴν Τροίαν γὰρ ἂν
δειλοὶ γενόμενοι πλεῖστον αἰσχύνοιμεν ἄν.
καίτοι λέγουσιν ὡς πρὸς ἀνδρὸς εὐγενοῦς
ἐν ξυμφοραῖσι δάκρυ᾽ ἀπ᾽ ὀφθαλμῶν βαλεῖν.
ἀλλ᾽ οὐχὶ τοῦτο τὸ καλόν, εἰ καλὸν τόδε,
αἱρήσομαι ᾽γὼ πρόσθε τῆς εὐψυχίας.
und 991: . . . δακρύοις εἰς τὸ θῆλυ τρεπόμενος
ἐλεινὸς ἦν ἂν μᾶλλον ἢ δραστήριος.

Euripides ist in seinen Anschauungen nicht mehr so naiv wie Homer oder auch Aischylos und der jüngere Sophokles. Wohl verwendet er mehr als diese auf der Bühne Klagen und Tränen, weil er ihre rührende Wirkung auf den Zuschauer kennt, aber durch leise eingestreute Bemerkungen über das Unmännliche, das seiner Ansicht nach darin herrscht, sucht er seine wahre, von der Philosophie beeinflußte Meinung unter die Leute zu bringen. In seinem Herakles hat er vielleicht zum erstenmal dies deutlich ausgesprochen — Sophokles redete es ihm in den Trachinierinnen nach, wohl ohne sich der tiefen Bedeutung dieses Schrittes bewußt zu werden —, er mag dann bei einzelnen auf Widerspruch gestoßen sein, die ihm vielleicht Homer entgegenhielten[19], und wandte sich deshalb direkt polemisch in der Helena gegen das weibische Weinen. Polemisch klingen diese Worte, ebenso polemisch wie die in derselben Helena gegen den schimpflichen Selbstmord durch Erhängen gerichtete Bemerkung (298 ff.);

---

[18] „Laokoon" V.

[19] Man könnte an das Sprichwort denken, das Schol. i. Hom. Il. XIX, 5 überliefert ist: πάντας τοὺς ἥρωας ἁπλότητος χάριν εὐχερῶς ἐπὶ δάκρυα ἄγει, Ἀγαμέμνονα, Πάτροκλον, Ὀδυσσέα· ἀφ᾽ οὗ καὶ τὴν παραβολὴν τῆς χήρας ἔλαβεν· ἀεὶ δὲ „ἀριδάκρυες ἀνέρες ἐσθλοί".

und daß Euripides in seinen Dramen Polemik nicht scheute, beweist die in seiner Elektra verspottete ἀναγνώρισις der Aschyleischen Choëphoren. Gegen wen sich in der Helena die Spitze richtete, können wir nicht wissen. — Der Euripideische Herakles schämt sich also seiner Tränen — nicht weil er ein Halbgott ist, sondern weil er, wie Menelaos, die ästhetisch-philosophische Denkungsart seines Schöpfers Euripides vertritt. Der Sophokleische Herakles ist dem Euripideischen in dieser Szene so treu nachgebildet, daß auch er diese Ansicht, die dem Publikum sehr imponiert haben muß, aussprechen mußte. Aber im Philoktet, der, wie Lessing bemerkt, sich nicht seiner Klagen schämt, hat sich Sophokles, wie ich nachher zeigen werde, in der Schmerzszene emanzipiert von seinem Meister Euripides und hat seinen Helden naiv, nicht mehr über sich selbst philosophierend, dargestellt.

Im weiteren Verlauf der Rede des Herakles zeigt er dem Sohn seine Wunden, was zu dem dritten Schmerzausbruch Anlaß gibt. Nur wenige Verse sind es, sie enthalten aber sehr starke Ausdrücke, die allerdings inhaltlich nichts wesentlich Neues bringen:

αἰαῖ, ὦ τάλας
ἔθαλψεν ἄτης σπασμὸς ἀρτίως ὅδ' αὖ,
διῆξε πλευρῶν, οὐδ' ἀγύμναστόν μ' ἐᾶν
ἔοικεν ἡ τάλαινα διάβορος νόσος.

Wieder das krampfartige Zucken, das Dahinstürmen des Schmerzes durch die Rippen und endlich das oft verwendete Bild des „Fressens".

Den Höhepunkt bildet wieder der sehnsüchtige Ruf nach Erlösung, zwei Verse, die auch durch ihr kürzeres Versmaß in dem sonst jambisch-trimetrisch gehaltenen Teil auffallen: (1085)

ὦναξ 'Αίδη, δέξαι μ',
ὦ Διὸς ἀκτίς, παῖσον.

Dies wird noch näher ausgeführt, denn wieder durchzuckt ihn der rasende Schmerz:

ἔνσεισον, ὦναξ, ἐγκατάσκηψον βέλος,
πάτερ, κεραυνοῦ· δαίνυται γὰρ αὖ πάλιν,
ἤνθηκεν, ἐξώρμηκεν.

Beachtenswert ist die Abwechslung in den Ausdrücken, die das Zehrende des Schmerzes bezeichnen: βρύκει (987), βέβρωκε (1054), διαβόρος (1084) und hier nun δαίνυται. Ebenso wird das Stürmende des Schmerzes verschieden bezeichnet: ἕρπει (1009), θρῴσκει (1026), διῇξε (1083) und hier ἐξώρμηκεν. Diese Ausdrücke

sind nur in ihrem Gebrauch für körperlichen Schmerz neu, worauf ich schon bei Besprechung des Hippolytos hinwies[20].

Daran schließen sich abgerissene, sehr realistische Ausrufe an die schmerzenden Glieder: „o Hände, o Rücken und Brust, o meine lieben Arme . . .“ — Ausrufe, die wir täglich auf der Straße oder im Hause hören können —, hier geben sie zugleich eine gute Überleitung zum zweiten Teil der Rede, indem ein Vergleich zwischen den jetzt so kranken und einst so gesunden Gliedmaßen ihn seiner Taten gedenken läßt, die er mit den gesunden erschuf. Diese Erzählung seiner Heldentaten, die ihn noch einmal im höchsten Glanze erscheinen läßt[21], schließt er mit der nochmaligen Aufforderung, seine Gattin zur Bestrafung herbeizubringen. Da sich seine Schmerzen für einige Zeit gelegt zu haben scheinen, kann ihm Hyllos den freiwilligen Tod der Mutter berichten. Aber auch während dieser Unterredung wird fortwährend auf die Krankheit hingewiesen, deren erneuter Ausbruch immer wieder befürchtet wird. So kann z. B. die Aufregung über den etwaigen Ungehorsam des Hyllos einen neuen Anfall hervorbringen, wie dies bei Gichtkranken vorkommt:

(1242) σὺ γάρ μ' ἀπ' εὐνασθέντος ἐκκινεῖς κακοῦ.

Ein anderes Symptom des Leidens zeigt sich in der echt krankhaften Ungeduld und in der leichten Reizbarkeit des Herakles: Als der Sohn mit einer Einleitung seinen Bericht beginnt und nicht gleich zur Sache redet, sagt Herakles:

(1120) εἰπὼν ὃ χρῄζεις λῆξον· ὡς ἐγὼ νοσῶν
οὐδὲν ξυνίημ' ὧν σὺ ποικίλλεις πάλαι.

Seine Reizbarkeit und schlechte Laune zeigen sich in den Worten „ὦ παγκάκιστε“ und „ὦ κάκιστε“, wie er seinen Sohn in gesunden Tagen sicher nicht anreden würde.

Jetzt erst erfährt Herakles, durch wessen Gift sein Leib zerstört wird, jetzt weiß er, daß es für ihn keine Hoffnung mehr gibt und bricht noch einmal in Klagen aus, die aber diesmal nicht seinem körperlichen Schmerz gelten, sondern dem unvermeidlichen Todesgeschick, das er zwar vorher so oft herbeigesehnt hat, aber nun angesichts dem Tor des Hades doch fürchtet. Wie

---

[20] So wird z. B. auch ἕρπει ganz ähnlich, aber in psychischer Bedeutung schon im Agamemnon verwandt, wo Kassandra (1256) sagt: οἷον τὸ (δ' ἕρπει) πῦρ· ἐπέρχεται δ' ἐμοί. — (Allerdings vorausgesetzt, daß ἕρπει von H. Weil richtig eingesetzt ist.)

[21] Nicht unpassend möchte hier ein Vergleich mit R. Wagners „Götterdämmerung“ gezogen werden, wo auch Siegfried (III. Akt) direkt vor seinem Tode noch einmal durch Erzählung seiner Taten in seiner ganzen Größe vor uns steht.

weit ist der alte Heros ins „Menschlich-Allzumenschliche“ herabgesunken!

ἰοὺ ἰοὺ δύστηνος, οἴχομαι τάλας,
ὄλωλ' ὄλωλα, φέγγος οὐκέτ' ἔστι μοι . . .

ruft er aus bei dieser Erkenntnis.

Rasch wünscht er nun seinen letzten Willen zu geben, da er immer wieder einen neuen Anfall fürchtet:

(1152) . . . κἀπὶ τοῖςδε τὴν χάριν
ταχεῖαν, ὦ παῖ, πρόςθες, ὡς πρὶν ἐμπεσεῖν
σπαραγμὸν ἤ τιν' οἶστρον . . .

und sich selbst redet er in diesem Sinne Mut zu:

ἄγε νῦν, πρὶν τήνδ' ἀνακινῆσαι
νόσον, ὦ ψυχὴ σκληρά, χάλυβος
λιθοκόλλητον στόμιον πρίουσ'
ἀνάπαυε βοήν, ὡς ἐπίχαρτον
τελέουσ' ἀεκούσιον ἔργον.

Jetzt endlich, in den letzten Worten, die Herakles auf der Bühne spricht, erscheint er als der alte Held und geht mit zusammengebissenen Zähnen ohne Schmerzensschrei in den Tod.

Den ungeheuern Fortschritt in der Realistik der Schmerzdarstellung, der in dieser Szene der Trachinierinnen gegenüber dem Hippolytos liegt, hoffe ich einigermaßen deutlich gezeigt zu haben. Nichts Unwahres in der Schilderung, alles dem Leben abgeschaut, höchster Naturalismus. Mit welcher Kunst ist bis zu den letzten Worten das Schmerzmotiv durchgeführt, ohne das Fortschreiten der Handlung zu stören oder lästig zu werden.

Im Zusammenhang mit Philoktet werde ich noch einmal auf diese Szene zurückkommen, besonders auch auf die Frage, ob diese Krankheitsschilderung auch von rein medizinischem Standpunkt aus naturwahr ist, oder ob andere Vorbilder für die Gesamtdarstellung des Leidens maßgebend waren. Philoktet wird die Lösung geben.

Wenden wir uns daher zunächst diesem Drama zu.

Schon im Prolog wird auf das Leiden des Philoktet hingewiesen: Odysseus erzählt, wie er den Philoktet aussetzen mußte wegen seiner schlimmen Krankheit am Fuß:

νόσῳ καταστάζοντα διαβόρῳ πόδα (V. 6)

Also auch dies Leiden ist ein διαβόρος wie das des Herakles. Auf das Schreien und Klagen des Philoktet wird vorbereitet, indem Odysseus als Grund dieser Aussetzung angibt, kein Opfer habe man den Göttern mehr in Ruhe darbringen können:

. . . ἀγρίαις
δυςφημίαις βοῶν, στενάζων . . . (10)

Einen weiteren Hinweis auf die Krankheit enthalten die Worte des Neoptolemos, die er beim Durchforschen der Höhle ausruft:

ἰοὺ ἰού· καὶ ταῦτα γ' ἄλλα θάλπεται
ῥάκη, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλέα (38).

Mit Spannung erwarten wir nun nach diesen hinweisenden Vorbemerkungen das Auftreten des Schwerkranken.

Am Schlusse der Parodos hört der Chor das Nahen des Philoktet. Er beschreibt das Geräusch, das die Ankunft verkündet, mit den Worten:

προυφάνη κτύπος,
φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένου του,
ἤπου τῇδ' ἢ τῇδε τόπων.
βάλλει, βάλλει μ' ἐτύμα
φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγκαν
ἕρποντος, οὐ δέ με λάθει
βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ
τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θρηνεῖ.

Mit größter Anstrengung kriecht also Philoktet heran, er stöhnt, da ihm das Gehen Beschwerde macht.

Mit dem verwunderten Ausruf ἰὼ ξένοι begrüßt er die Anwesenden. Wenn wir aber erwartet haben, daß er nun wie Hippolytos oder Herakles sofort mit seiner Klage über das körperliche Leiden beginnt, sehen wir uns getäuscht. Der Grund liegt im Aufbau des Dramas: Philoktet muß erst eine Schilderung seines Robinsonlebens und seines Leidens geben, da kein Bote vorhanden ist, der uns zuvor darüber aufklären könnte. Sodann muß der Ausbruch seiner Krankheit als höchste Steigerung des Mitleids mit dem Unglücklichen, dem Neoptolemos den letzten Antrieb geben zur Umkehr. Dadurch, daß Philoktet nun lange ganz schmerzlos sich unterhält, erfahren wir indirekt, daß auch sein Leiden chronisch ist, ähnlich wie das des Herakles in den Trachinierinnen. In diesem ersten Auftritt zwischen Philoktet und Neoptolemos wird die Krankheit nur wenig berührt: So z. B.

V. 258: . . . ἡ δ' ἐμὴ νόσος
ἀεὶ τέθηλε κἀπὶ μεῖζον ἔρχεται . . .
V. 265: . . . ἀγρίᾳ
νόσῳ καταφθίνοντα, τῆς ἀνδροφθόρου
πληγέντ' ἐχίδνης ἀγρίῳ χαράγματι.
V. 290: . . . αὐτὸς ἂν τάλας
εἱλυόμην, δύστηνον ἐξέλκων πόδα
V. 294: . . . ἐξέρπων τάλας
V. 313: . . . βόσκων τὴν ἀδήφαγον νόσον.

Wesentlich Neues bringen nur V. 265ff., wo der Biß einer Natter als Ursache der Krankheit genannt wird, also auch hier eine Blutvergiftung wie in den Trachinierinnen. Die Ausdrücke ἄγριος und ἀδηφάγος sind ziemlich allgemein; ἄγριος findet sich in dieser Bedeutung schon in den Trachinierinnen, und ἀδηφάγος, das nur hier vorkommt, ist ein anderer Ausdruck für das uns bekannte διαβόρος.

Im folgenden ist von der Krankheit überhaupt nicht mehr die Rede; Philoktet und Neoptolemos begeben sich in die Höhle, um die Heilkräuter zum Mitnehmen zu holen, dann treten sie wieder auf. Jetzt bekommt Philoktet seinen ersten Anfall. Er verstummt plötzlich und steht wie betäubt da, so daß ihn Neoptolemos verwundert fragt:

. . . τί δή ποθ' ὧδ' ἐξ οὐδενὸς
λόγου σιωπᾷς κἀπόπληκτος ὧδ' ἔχει;

Aber schon fühlt Philoktet den Schmerz heftiger werden und überhört die Frage des Jünglings, nur einem halbunterdrückten Schmerzenslaut gibt er von sich:

ἀᾶ, ἀᾶ.

Dann scheint es wieder besser zu werden, denn auf die weitere Frage: τί ἔστιν, sagt er:

οὐδὲν δεινόν· ἀλλ' ἴθ' ὦ τέκνον.

Damit gibt sich aber Neoptolemos nicht zufrieden und fragt weiter:

μῶν ἄλγος ἴσχεις τῆς παρεστώσης νόσου;

Immer noch hofft Philoktet seinen Schmerz verhehlen zu können:

οὐ δῆτ' ἔγωγ', ἀλλ' ἄρτι κουφίζειν δοκῶ.

Er versucht wohl weiterzugehen, aber da packt ihn der Krampf von neuem, und es entfahren ihm die Worte: ὦ θεοί „Herrgott!" Neoptolemos merkt, daß dieser Ausruf nicht mit dem κουφίζειν zusammenstimmt, und fragt:

. . . τί τοὺς θεοὺς ὧδ' ἀναστένων καλεῖς;

worauf Philoktet noch einmal ausweichend antwortet:

σωτῆρας αὐτοὺς ἠπίους θ' ἡμῖν μολεῖν.

Wem fiele bei dieser Stelle, so ernst sie ist, nicht ein Vers aus den „Fröschen" des Aristophanes ein, wo der geprügelte Dionysos ausruft:

(659) Ἄπολλον, — ὅς που Δῆλον ἢ Πυθῶν' ἔχεις oder (664) Πόσειδον — ὃς Αἰγαίου πρῶνας ἢ γλαυκᾶς μέδεις — ἁλὸς ἐν βένθεσιν.

Ich zitiere diese Verse nicht, um etwa eine Parodie zu konstruieren, die hier sicher nicht vorhanden ist, sondern um die im Hippolytos und den Trachinierinnen aufgestellte Behauptung zu beweisen, daß diese Anrufungen der Götter: ὦ θεοί, ἰὼ δαῖμον, ὦ Παλλάς etc. wirklich nur so aufzufassen sind wie im Deutschen der Schmerzruf: „Gott“ oder „Herrgott“.

Aber gleich nach dieser Ausrede, mit der Philoktet das ὦ θεοί erklären will, durchzuckt ihn wieder der Schmerz, und er stöhnt:

ἀᾶ, ἀᾶ.

Diesmal offenbar lauter und schmerzvoller als zu Anfang, denn Neoptolemos will jetzt unbedingt erfahren, was ihn quält. Nun kann sich Philoktet nicht mehr beherrschen; in abgerissenen Worten fängt er an zu jammern und steigert sich dabei so rasch, daß er schon nach wenig Versen von Neoptolemos getötet zu werden wünscht:

ἀπόλωλα, τέκνον, κοὐ δυνήσομαι κακὸν
κρύψαι παρ᾽ ἡμῖν, ἀτταταῖ. διέρχεται
διέρχεπαι· δύστηνος, ὦ τάλας ἐγώ.
ἀπόλωλα, τέκνον, βρύκομαι, τέκνον, παπαῖ,
ἀπαππαπαι παπαππαπαι παπαππαπαῖ
πρὸς θεῶν, πρόχειρον, εἴτισοι, τέκνον, πάρα
ξίφος χεροῖν, πάταξον εἰς ἄκρον πόδα·
ἀπάμησον ὡς τάχιστα· μὴ φείσῃ βίου·
ἴθ᾽ ὦ παῖ.

Ich mußte die ganze Stelle zitieren, denn jedes Wort ist bedeutsam. Der Anfang zeigt, wie Philoktet vorher vergeblich gegen den Schmerz ankämpfte, den er nun nicht mehr verbergen kann. Die Interjektion ἀτταταῖ[22] kann ähnlich aufgefaßt werden wie das τοτοτοῖ in den Trachinierinnen (1009), ein fieberndes Zusammenschlagen der Zähne ausdrückend. Sehr plastisch ist das Wort: διέρχεται, wir pflegen zu sagen: „Das geht durch Mark und Bein“. βρύκομαι ist stärker, als wenn Herakles sagt: ἡ μιαρὰ βρύκει: Dies heißt: Die Krankheit frißt an mir, aber βρύκομαι bedeutet direkt: „Ich werde ganz aufgezehrt von dem Leiden“, entsprechend dem ἀπόλωλα. Und nun eine Interjektion, die uns bisher für körperlichen Schmerz noch nicht begegnet ist: παπαῖ, ja sie wird sogar zu einem vollständigen Interjektions-Trimeter zusammengefaßt. Wenn ἀτταταῖ das Klappern der Zähne ausdrücken kann, so darf man bei παπαῖ vielleicht an das krampfhafte Zucken der Lippen und Mundwinkel denken, das sich mit Silben nicht besser ausdrücken ließe. Der Wunsch nach Erlösung durch den Tod, der natürlich nicht fehlen darf, ist insofern

[22] Kommt nur hier vor. Cfr. Anm. 12 und Anh. unter ἀτταταῖ.

hier variiert, als Philoktet zunächst nur von seinem schmerzenden Fuß befreit sein will und dann erst sagt: Töte mich lieber vollständig. Wie mild hatte sich noch der Aischyleische Philoktet ausgedrückt: ὦ πούς ἀφήσωσε; dieser Philoktet schreit: πάταξον εἰς ἄκρον πόδα. Hinweisen will ich auch noch auf die häufigen Zwischenrufe: τέκνον. Täglich können wir das hören, wie ein geängstigter oder gequälter Mensch den, von dem er Hilfe hofft, immer wieder beim Namen nennt.

Und zu all diesen naturalistischen Einzelheiten kommt das dialogische Versmaß, das sich in seinem freien Bau fast der Prosa des täglichen Lebens nähert. Während noch Herakles seine Klage sang und dadurch nur in beschränktem Maße schauspielerisch wirken konnte, ist Philoktet darin ungebunden und kann viel mehr Pathos entfalten.

Neoptolemos hat bisher den Kranken wohl von seinem Leiden reden hören, hat gesehen, wie stöhnend er daherkriecht, aber auf einen solch starken Schmerzausbruch ist er nicht gefaßt. Verwundert fragt er deshalb den Jammernden, welch neues Unheil ihn ergriffen habe. Anders kann man wohl diese etwas seltsamen Worte nicht erklären. Die ungeduldigen Antworten, die Philoktet in diesem kurzen Gespräch gibt, zeigen so recht natürlich den reizbaren Kranken, den jede Frage nach seinem Zustand und die Antwort, die er geben soll, nur noch kränker machen:

ΦΙ.: οἶσθ' ὦ τέκνον. ΝΕ.: τί ἔστιν; ΦΙ.: οἶσθ' ὦ παῖ.
ΝΕ.: τί σοι; οὐκ οἶδα. ΦΙ.: πῶς οὐκ οἶσθα; παππαπαππαπαῖ.

An dem wiederholten παπαῖ, dem Zucken der Lippen, wie ich es auffasse, sieht nun Neoptolemos allerdings, um was es sich handelt. Er ist im Augenblick ratlos und weiß nichts zu sagen als:

δεινόν γε τοὐπίσαγμα τοῦ νοσήματος.

Und dann fragt er: τί δῆτα δράσω;

Die Antwort des Philoktet zeigt, daß es ihm vorher mit seinem Ausruf: μὴ φείσῃ βίου so wenig ernst war wie dem Hippolytos oder dem Herakles; er bittet: μὴ μεταρβήσας προδῷς „verlaß mich nicht aus Schrecken über meine Krankheit".

Für kurze Zeit läßt nun der Schmerz etwas nach, Philoktet kann seine Wünsche äußern wegen der Aufbewahrung seines Bogens, er weiß aber, daß der Anfall noch nicht zu Ende ist (758). Denn erst, wenn vollständige Erschöpfung und Schlaf eingetreten sind, hat er wieder für einige Zeit Ruhe. Er kennt genau die einzelnen Stadien seines Leidens, denn er hat in den Jahren seiner Verbannung Zeit gehabt, sich genau zu beobachten.

Jetzt folgt der zweite, größte Krampfanfall, dessen Darstellung sich über 25 Verse erstreckt, die durch nichts unterbrochen werden. Philoktet fühlt, wie das Blut aus der Tiefe der

Wunde wieder hervorquillt; wir erfahren dadurch, daß der Schmerz eintritt, sobald die Blutung beginnt, wovon vorher der Chor nur allgemein geredet hat. Wehrufe folgen diesen einleitenden Zeilen:

παπαῖ φεῦ.
παπαῖ μάλ' ὦ ποῦς, οἷα μ' ἐργάσαι κακά.

Wir erinnern uns bei diesem ὦπoῦς an eine ähnliche Stelle der Trachinierinnen:

. . . ὦ χέρες χέρες,
ὦ νῶτα καὶ στέρν', ὦ φίλοι βραχίονες . . .

Daran schließt sich wieder das bekannte Bild des heranriechenden Schmerzes:

προςέρπει
προςέρχεται τόδ' ἐγγύς· οἴμοι μοι τάλας.

Dazwischen die Angst verlassen zu werden:

μὴ φύγητε μηδαμῇ
ἀτταταῖ.

Nun stößt er Verwünschungen aus gegen seine Feinde, die ihn hier in die Einsamkeit verbannt haben, gegen Odysseus und die Atriden, d. h. er möchte sie von denselben Schmerzen befallen sehen, die er ertragen muß; auch hier gedenken wir einer Stelle der Trachinierinnen: (1035.)

. . . ἀκοῦ δ' ἄχος, ᾧ μ' ἐχόλωσεν
σὰ μάτηρ ἄθεος, τὰν ὦδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν
αὔτως, ὦδ' αὔτως ὥς μ' ὤλεσεν.

Und ebenso wie dort kommt nun auch hier direkt danach die letzte Steigerung:

ὦ θάνατε, θάνατε πῶς ἀεὶ καλούμενος
οὕτω κατ' ἦμαρ, οὐ δύνᾳ μολεῖν ποτε;

und die direkte Bitte an Neoptolemos, ihn da zu verbrennen, wo er selbst einst diesen Liebesdienst Herakles erwiesen habe. Dieser Wunsch, bei lebendigem Leib verbrannt zu werden, ist ja auch in den Trachinierinnen der Höhepunkt des Schmerzes, aber dort ist er ernst gemeint, während Philoktet gleich nachher wieder bittet, ihn doch ja nicht zu verlassen.

Neoptolemos steht dieser Klage machtlos gegenüber und weiß keine Antwort, eine Tatsache, die wir an jedem Krankenlager beobachten können. Dies entlockt dann Philoktet die ungeduldigen Worte:

τί φής; ὦ παῖ;
τί φής, τί σιγᾷς; ποῦ ποτ' ὤν, τέκνον, κυρεῖς;

worauf Neoptolemos nur antworten kann: Ich bemitleide dich:

ἀλγῶ πάλαι δὴ τἀπὶ σοὶ στένων κακά.

Jetzt ist der eigentliche Schmerz zu Ende, und es folgt die — Schlafszene. Noch rasch, solange die Kräfte reichen, versichert sich Philoktet des treuen Ausharrens seines jungen Freundes, dann sinkt er zusammen.

Er schaut zum Himmel empor, starr wie einer, der gegen Schwindel ankämpft, senkt das Haupt zurück, Neoptolemos will ihn halten, aber er weist ihn ab, denn er weiß, daß er jetzt zur Erde fallen und schlafen muß. Zugleich scheut er auch jede Berührung, da der ganze Körper durch den vorhergegangenen Schmerz empfindlich geworden ist und den geringsten Druck unangenehm spürt. Deshalb ruft er:

. . . ἀπό μ' ὀλεῖς, ἢν προςθίγῃς

ähnlich wie Herakles sagt:

πᾷ μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις;
ἀπολεῖς μ', ἀπολεῖς.

Nun bricht er zusammen in ohnmächtigen Schlaf, schweißbedeckt vom Kampf mit den Schmerzen, aus dem Fuß tritt das schwarze Blut aus, wie Neoptolemos seinen Zustand beschreibt. Bald erwacht er wieder, der Schmerz ist verschwunden, frei und sicher steht er auf und sagt zu Neoptolemos, der ihn noch halten zu müssen glaubt:

(854) θάρσει· τό τοι σύνηθες ὀρθώσει μ' ἔθος.

Damit ist überhaupt sein Schmerz für längere Zeit vorbei, was wir bei einem solch starken Anfall, der jedesmal mit einer Ohnmacht endet, ganz begreiflich finden. Für das Drama ist damit viel gewonnen: Alle die nun folgenden Szenen, die ihres psychologischen Inhaltes wegen die höchste Aufmerksamkeit des Zuschauers erfordern, werden durch nichts mehr gestört.

Fragen wir nun, wie kam Sophokles zu dieser Schilderung des körperlichen Schmerzes, wo hat er in der Natur ein Krankheitsbild gesehen, das diesem in allen Einzelheiten gleicht, so müssen wir sagen, dieses Leiden ist medizinisch unmöglich. Es gibt keine Art der Blutvergiftung, die jahrelang in einem Körper wütet, ohne ihn zu vernichten. Es gibt überhaupt keine Verwundung, die sich in chronischen Krämpfen und damit regelmäßig verbundenen Ohnmachten äußert. Ein mir bekannter Arzt, der auf meinen Wunsch das Krankheitsbild im Philoktet prüfte, meinte, nur der Wundstarrkrampf könne einigermaßen damit verglichen werden, der durch eine äußere Verletzung erzeugt, zu großen Schmerzen und schließlichem Erstarren führe, aber meistens sofort mit dem Erstarren den Tod bringe; eine sich jahrelang oft wiederholende Erstarrung sei ausgeschlossen. Wir machen Sophokles gewiß keinen Vorwurf daraus, daß die Krank-

heit seines Helden vor der wissenschaftlichen Medizin keine Gnade findet, so wenig wir es etwa Ibsen verübeln, daß er in seinen Gespenstern die progressive Paralyse nicht ganz richtig darstellt — der Dichter ist kein Mediziner —, aber wir wollen wissen, wie er zu dieser Schilderung kam. Und ich glaube die Frage beantworten zu können. Gegeben war für Sophokles das körperliche Leiden des Philoktet, seine Verletzung des Fußes durch eine giftige Wunde. Die damit zusammenhängenden Schmerzäußerungen, wie wir sie im ersten und zweiten Ausbruch fanden, sind bedingt durch ähnliche Szenen, die auf der attischen Bühne häufig waren: Vergleiche mit Hippolytos habe ich angeführt. Für Einzelheiten in der Darstellung kommen sicher Naturbeobachtungen Verwundeter oder Gichtbrüchiger hinzu, worauf ich auch hinwies. Nun durfte aber die Schlafszene nicht fehlen. Philoktet zu Anfang schlafend auf die Bühne zu bringen, war aus dramatischen Gründen nicht möglich, also mußte eine gewissermaßen umgekehrte Schlafszene erfunden werden: Zuerst das Leiden, dann der Schlaf. Die Art aber, wie Philoktet in Schlaf sinkt, weist auf ein drittes Motiv, das in der Tragödie beliebt war, hin, nämlich auf die Wahnsinnsszene oder die Epilepsiedarstellung, eine Identifizierung, die H. Harries[23] durchgeführt hat. Philoktet ist wie Herakles im „Herakles“ oder Orest in der „Iphigeneia T.“ zuletzt von der „ἱερὰ νοῦσος“ ergriffen. Ein Vers zeigt dies deutlich: Neoptolemos fragt: τί παραφρονεῖς αὖ; τί τὸν ἄνω λεύσσεις κύκλον; Philoktet verdreht also, wie von Schwindel ergriffen, die Augen; man vergleiche damit Her. 931 ff., wo der Bote vom rasenden Helden erzählt:

ὁ δ᾽ οὐκέθ᾽ αὑτὸς ἦν,
ἀλλ᾽ ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
ῥίζας τ᾽ ἐν ὄσσοις αἱματωπὸς ἐκβαλλών, . . .

und Iph. T. 282, wo der Hirt von Orest berichtet:

. . . ἔστη κάρα τε διετίναξ᾽ ἄνω κάτω . . .

und schließlich Orest 253, wo Elektra den Bruder bestürzt fragt:

οἴμοι, κασίγνητ᾽, ὄμμα σὸν ταράσσεται, . . .

Für all diese Wahnsinnssymptome hat Harries die ἱερὰ νοῦσος festgestellt. Wenn wir nun die Schlafszenen dazunehmen, d. h. den durch die Krankheit bedingten Schlaf des Philoktet und sein vollständig gesundes Erwachen, so haben wir eine Schilderung der ἱερὰ νοῦσος, wie sie kaum deutlicher sein könnte. Ich zitiere dazu aus der erwähnten Abhandlung folgende Stelle: (p. 23)

---

[23] Tragici Graeci qua arte usi sint in describenda insania. Dissert. Kiel 1891.

Herculis furorem somnus excipit gravis ac profundus abrumpens medium furorem. Solere ita effici sanitatem tribus testimoniis confirmaverim. Hippocrates in aphorismorum libro dicit: „ὅκοι παραφροσύνην ὕπνος παύῃ, ἀγαθόν".

Cornelius Celsus, de medicina libr. III. cap. 18 de insanientibus scribit: „Omnibus vero sic affectis somnus et difficilis et praecipue necessarius est; sub hoc enim plerique sanescunt".

His adiunxerim unius e recentibus mentis morborum indagatoribus iudicium: E. Kraepelin in libro, quem inscripsit: Psychiatrie (Lips. 1889) p. 249 delirii transitorii, quod vocant, exitum his verbis describit: „Der Abschluß vollzieht sich fast ausnahmslos durch das plötzliche Eintreten eines tiefen und langdauernden Schlafes, aus dem der Kranke mit dem Gefühl der Abgeschlagenheit, aber bei vollständiger Besonnenheit und meist ohne jegliches Erinnern an das Vorgefallene erwacht".

Man ist versucht, auch das Erwachen des Herakles in den Trachinierinnen schon mit dem Erwachen des Epileptikers zu vergleichen, zumal bei der sonstigen großen Abhängigkeit dieser Szene von der durch die ἱερὰ νοῦσος erzeugten Schlafszene im Herakles, aber ein solcher Vergleich könnte sich auf nichts stützen. In den Trachinierinnen wird nicht erzählt, unter welchen Symptomen Herakles eingeschlafen ist, und beim Erwachen ist er keineswegs neugestärkt, wie Philoktet, sondern er beginnt gleich mit seiner Klage. Die Krankheit des Herakles ist von Anfang bis Schluß als rein körperliche dargestellt, nirgends findet sich ein Anklang an die μανία. Aber von medizinischem Standpunkt aus ist auch sie nicht möglich. Wir kennen kein Gift, das so senfpflasterartig wirkt, daß es durch die Haut hindurch die Muskeln verzehrt und das Blut aussaugt. Diese Darstellung stammt aus der Medea, worauf ich hinwies. Daß wir trotzdem ein sehr echt wirkendes Krankheitsbild in den Trachinierinnen vor uns haben, wird niemand bezweifeln, der all die naturwahren Einzelheiten an sich hat vorübergehen lassen, ohne die eigentliche Krankheit medizinisch zu kritisieren.

Zur Schmerzdarstellung in den Trachinierinnen benutzte Sophokles nur die früheren Schmerzdarstellungen, wie wir sie aus der Medea und dem Hippolytos kennen, und die Schlafszene; im Philoktet verschmolz er damit noch die Wahnsinnsdarstellung und schuf daraus ein durchaus einheitliches, großartiges Krankheitsbild, wie es noch in keiner Tragödie zuvor dagewesen war. Das ist das Bewundernswerte dieser Entwicklung, daß nicht wie an einer Leiter jede Sprosse der vorhergehenden gleicht und sich nur durch ihre höhere Lage von ihr unterscheidet, sondern daß alles pyramidenartig sich aufbaut und die Spitze nur möglich ist

durch den festen Unterbau. Nur die Kunst eines Sophokles konnte allerdings mit solch sicherm Griff von allem das Beste auswählen und daraus ein so einheitliches Werk schaffen.

Die Entwicklung der körperlichen Schmerzszene in den erhaltenen Tragödien glaube ich damit einigermaßen anschaulich gemacht zu haben. Es erübrigt noch, zwei leider nur in Fragmenten und Inhaltsangaben auf uns gekommene Dramen zu besprechen, die auch in diese Klasse gehört haben mögen. Das ist der Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ des Sophokles und der Meleager des Euripides.

Vom Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ erzählt uns Cicero a. a. O., § 48: non nimis in Niptris ille sapientissimus Graeciae saucius lamentatur, vel modice potius:

„pedetemptim", inquit, „et sedato nisu —
ne succum adripiat maior
dolor".

Pacuvius hoc melior quam Sophokles — apud illum enim perquam flebiliter Ulixes lamentatur in volnere.

Odysseus trat also bei Sophokles verwundet auf und jammerte, vielleicht wie Herakles. Der Ulixes des Pacuvius klagt dann „non immoderate magno in dolore":

Retinete, tenete, opprimit ulcus,
Nudate, heu miserum me! excrucior.

Incipit labi, fährt Cicero fort, deinde illico desinit:

operite, abscedite, iam, iam
mittite: nam attrectatu et quassu
saevom amplificatis dolorem.

Wenn Cicero diese Worte „non immoderate" nennt, müssen wir annehmen, daß der Sophokleische Held stärkere Ausdrücke brauchte. Übersetzen wir diese Verse ins Griechische, so finden wir Anklänge an Hippolytos, Herakles und Philoktet.

So ruft Hippolytos: 1361

πρόςφορά μ᾽ αἴρετε, σύντονα δ᾽ ἕλκετε . . .

und Ulixes sagt: Retinete, tenete, . . .

Dann gleichen die Worte des Hippolytos: 1372

μέθετέ με τάλανα . . .
προςαπόλλυτέ μ᾽ ὄλλυτε τὸν δυςδαίμονα . . .

denen des Ulixes:

iam — mittite, nam attrectatu et quassu
saevom amplificatis dolorem.

Noch ähnlicher diesen letzten Worten ist ein Vers der Trachinierinnen (1006)

πᾷ μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις
ἀπολεῖς μ᾽, ἀπολεῖς

oder die Stelle des Philoktet, wo auch Philoktet „incipit labi" und zu Neoptolemos sagt: 816

μέθες μέθες με . . . μέθες ποτέ.
817 . . . ἀπό μ' ὀλεῖς, ἣν προςθίγῃς.

Da wir annehmen dürfen, daß Pacuvius diese Stellen nicht aus Hippolytos oder den Trachinierinnen oder Philoktet übersetzte, sondern aus dem Drama, das er überhaupt bearbeitete, nämlich aus dem Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ, so können wir für diesen den Rückschluß tun, daß auch in ihm der körperliche Schmerz ganz ähnlich dargestellt war wie in den erhaltenen Tragödien. Mehr läßt sich allerdings nicht sagen, die Fragmente liefern dazu gar kein Material, und wir können auch nicht wissen, ob eine Schlafszene damit verbunden war; letzteres glaube ich nicht, da die Darstellung mehr dem Hippolytos ähnlich gewesen sein mag als den späteren Dramen, denn Ulixes stirbt bei Pacuvius auf der Bühne wie Hippolytos[24]; aber seine letzten Worte sind nicht dem griechischen Original entnommen, da spricht der Römer:

Conqueri fortunam adversam, non lamentari decet;
Id viri est officium: fletus muliebri ingenio additust.

Soviel über den Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ.

Nun noch einige Vermutungen über Meleager.

Nicht so deutlich wie im Ὀδυσσ. ἀκ. ist uns im Meleager eine Szene körperlichen Schmerzes bezeugt. Was wir davon zu wissen glauben, stützt sich auf ein Vasenbild einer Amphora aus Armento.[25] Vogel[26] beschreibt diese Darstellung so:

„In einem von sechs jonischen Säulen getragenen Bau steht eine reich verzierte Kline, auf welcher ein Jüngling mit schmerzvoller Gebärde, unterstützt zur Rechten von einem zweiten Jüngling (ΤΥΔΕΥΣ), zur Linken von einer Frau (ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ) halb ohnmächtig hinzusinken im Begriffe ist . . ."

Dieser zusammenbrechende Jüngling ist von Kekulé[27] richtig als Meleagros erkannt worden, der hier durch die Schuld seiner Mutter einen elenden Tod findet. Die ganze Szenerie deutet auf eine dem Theater entnommene Darstellung hin, und zwar kommt dafür nur der Euripideische Meleagros in Betracht, wie Vogel nachweist.[28] Welcker[29] meint zwar aus einem Fragment des

---

24 Welcker, „Griech. Trag." I, 244.
25 Arch. Ztg. 1867, Tf. 220. Engelmann: „Archäologische Studien zu den Tragikern". Berlin 1900, f. 26.
26 „Szenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden." Leipz. 1886. p. 80.
27 „Strenna festosa offerta al Sig. Gugl. Henzen." Roma 1867.
28 A. a. O., p. 81.
29 „Griech. Trag." II, 760.

Accius[30], der auch einen Meleager schrieb, schließen zu müssen, daß Althaia zwar das Holzscheit auf der Bühne verbrannt habe, daß aber Meleagers Tod hinter der Szene vor sich gegangen und vom ἐξάγγελος berichtet worden sei. Dagegen vermutet Engelmann[31], der Zustand des Meleager sei durch die τροφός berichtet worden, und dann sei Meleager sterbend sichtbar geworden. Engelmann begründet dies mit einigen Fragmenten. Endlich sagt Vogel[32]: „Die Szene, in welcher der Held unter den größten Leiden durch Schuld der eigenen Mutter dem Tod entgegengeht, war eine der wirkungsvollsten des ganzen Dramas, und sie konnte als solche nur als eine auf der Bühne vor sich gehende Handlung zur vollen Wirkung gelangen". Dieser Ansicht möchte ich mich auch anschließen; und daß diese Darstellung wirklich auf eine von dem Maler im Theater gesehene Aufführung zurückgeht, glaube ich besonders aus der theatralischen Anordnung dieser Gruppe schließen zu dürfen, die doch auffallende Ähnlichkeit mit der rührenden Schlußgruppe des Hippolytos und der Trachinierinnen hat.[33] Wenn sich auf diesem Vasenbild Meleager mit der Hand nach dem Kopf faßt, fallen dem Betrachter unwillkürlich die Worte des Hippolytos ein: (1351)

διά μου κεφαλῆς ᾄσσουσ' ὀδύναι,
κατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδᾷ σφάκελος.

oder (1444)

αἰαῖ, κατ' ὄσσων κιγχάνει μ' ἤδη σκότος.

Ganz zweifellos ist diese Behauptung freilich nicht, denn ich bin mir wohl bewußt, daß auf Vasen auch solche Szenen der Tragödien dargestellt wurden, die im Drama selbst hinter der Szene vor sich gingen oder vom Boten berichtet wurden. Ich brauche nur an eine Medeadarstellung zu erinnern, auf einer Amphora von Nola[34], wo wir den Kindermord vor unseren Augen sehen, während er im Drama hinter der Bühne geschah, und an eine Amphora aus Ruvo[35], auf der der Tod des Neoptolemos dargestellt ist, wie er uns in der Andromache vom Boten berichtet wird. Beide Abbildungen sind sicher von der Tragödie beeinflußt[36], aber beide stellen Szenen dar, die nicht auf der Bühne vorkamen.

---

[30] Frg. 14: „(o) regina erit tempus, quum hic torris, quem amburi vides".

[31] A. a. O., p. 81.

[32] A. a. O., p. 80.

[33] Cfr. p. 23.

[34] Abgebildet bei Rochette, Choix de peint. Vignette zu p. 297.

[35] Jalla, vasi del Sig. Caputi, Nr. 239.

[36] Vogel, a. a. O., p. 79 u. 36.

Ich verlasse damit die Darstellung des körperlichen Schmerzes in der eigentlich klassischen Tragödie und schließe nur noch eine Betrachtung einer solchen Szene an, die zwar unter dem Namen des Euripides geht, aber auch hierin einen durchaus andern Stil zeigt. Es ist die Darstellung des verwundeten Wagenlenkers im Rhesos.

Odysseus und Diomedes haben sich ins Lager der Troer und Thraker geschlichen, haben den Rhesos ermordet und seine Pferde geraubt und entfliehen vor den durch unbestimmten Lärm herbeigerufenen Troern, die den Chor bilden. Der Chor weiß noch nicht, was eigentlich geschehen ist, er ergeht sich in allerhand Vermutungen, da kommt der verwundete Wagenlenker des Rhesos heran mit den Worten: (728)

ἰώ, δαίμονος τύχη βαρεῖα· φεῦ φεῦ.

Noch weiß niemand, wer der Klagende ist und warum er klagt. Deutlicher wird die Situation erst durch seine folgenden Worte:

ἰὼ ἰώ, συμφορὰ βαρεῖα Θρῃκῶν.

Ein Thraker, also ein Bundesgenosse, wehklagt über ein den Thrakern zugestoßenes Unglück. Endlich wird's offenbar:

ἰώ.
δύστηνος ἐγὼ σύ τ' ἄναξ Θρῃκῶν
ὦ στυγνοτάτην Τροίαν ἐσιδών.
οἷον σε βίου τέλος εἷλεν.

Jetzt weiß man: Der Fürst der Thraker ist tot.

Diese Einführung eines Boten — denn die Stelle eines solchen vertritt der Wagenlenker — weicht schon sehr ab von allem sonstigen Brauch in der Tragödie.

Die Frage des Chors nach den näheren Geschehnissen beantwortet er mit der Gegenfrage nach Hektor. Dann erst kündet er direkt den Tod des Rhesos an und erwähnt seine Verwundung: (749)

ἆ ἆ ἆ ἆ
οἵα μ' ὀδύνη τείρει φονίου
τραύματος εἴσω· πῶς ἂν ὀλοίμην;
χρῆν γάρ μ' ἀκλεῶς Ῥῆσόν τε θανεῖν
Τροίᾳ κέλσαντ' ἐπίκουρον,

Er stöhnt im Schmerz und gibt als Erklärung die wenigen Worte: „Wie quält mich der Schmerz der tödlichen Wunde innerlich!"

Sonst kein Wort von seinem Schmerz. Erst in seinem nun folgenden Botenbericht kommt er auf seine Verwundung zu

sprechen, die ihm von einem starken Mann mit dem Schwert zugefügt wurde. Zur Bekräftigung klagt er nun noch einmal

ἆ ἆ
ὀδύνη με τείρει, κοὐκέτ' ὀρθοῦμαι τάλας.

Dann geht die Erzählung weiter, kein Wort des Schmerzes äußert mehr der Mann, der einen Schwertstoß in den Leib bekommen hat.

Bei dem letztgenannten Vers hat sich der Verfasser nicht einmal die Mühe genommen, den Ausdruck zu variieren. ἆ ἆ, ὀδύνη με τείρει heißt es schon in V. 749; welch reiche Abwechslung bieten dagegen in solchen Situationen Sophokles und Euripides. Auch die Worte οὐκέτ' ὀρθοῦμαι τάλας sind nicht eigens für diese Stelle geschaffen: Das finden wir schon fast wörtlich im Philoktet V. 820:

. . . οὐκέτ' ὀρθοῦσθαι μ' ἐᾷ.

Die beiden Schmerzäußerungen im Rhesos sind ganz äußerlich eingefügt und könnten samt der Erzählung von der Verwundung des Wagenlenkers ganz wegbleiben, ohne dem Inhalt zu schaden. Wie anders ist dies im Hippolytos, in den Trachinierinnen oder im Philoktet, wo die körperlichen Schmerzszenen organisch notwendige Bestandteile des Dramas sind!

Ich glaube daher nicht fehlzugehen, wenn ich vermute, daß diese Schmerzäußerung, wie so manches andere im Rhesos, die Zutat eines Überarbeiters ist, dem es darum zu tun war, auch eine der wirksamen Schmerzszenen hier einzufügen, um das Drama nach seiner Ansicht dadurch „moderner" zu gestalten. Daß er dazu gerade die unwichtige Person eines Boten auswählte, war ein Fehlgriff, der sich nur daraus erklärt, daß eben keine andere Person da war, die leidend hätte auftreten können. Immerhin besaß er soviel Takt, keine ausführliche Leidensszene daraus zu machen, wodurch der Bote ein Interesse für seine Person beansprucht hätte, die einem Boten, dessen Erzählung und nicht dessen „Ich" wichtig ist, nicht zukommen kann.

Wie locker diese Szene mit dem Drama zusammenhängt, glaube ich dadurch zeigen zu können, daß ich mit Ausscheidung weniger Verse das ganze Motiv beseitige, ohne die Handlung zu stören:

Ich lasse alles stehen bis Vers 749, obwohl ich auch das immer wiederkehrende ἰώ und das zweimalige βαρεῖα in Verbindung mit τύχη und συμφορά gerne demselben Überarbeiter zuschreiben möchte.

Die Worte (733) δύστηνος ἐγώ müssen nicht auf eigenes Unglück bezogen werden, auch Hyllos beklagt ja in den Trachi-

nierinnen sein Geschick mit ὤμοί μοι, ohne selbst körperlich zu leiden. Ebenso brauchen die Interjektionen ἰώ und φεῦ keine körperlichen Schmerzäußerungen zu sein. Wegfallen müßten V. 749—752 oder geändert werden. Dann kann alles bleiben bis V. 794 παίει παραστάς inkl. Der ἡνίοχος erhält von einem Nebenstehenden einen Stoß, der ihn aber nicht verwundet, sondern nur hinwirft: πίπτω δὲ πρήνης... so könnte es früher geheißen haben. Verdächtig ist allerdings gerade das Wort πρήνης, da es in der ganzen griechischen Tragödie sonst nirgends vorkommt. Am besten aber entfernt man V. 794 von νεῖραν bis V. 799 inkl. Dann kann ohne irgendeine Änderung bis V. 869 der Text beibehalten werden. In den Versen 869—873 wird noch einmal die Verwundung erwähnt, also möchte ich auch diese entfernen. Mit V. 876 geht der Wagenlenker ab, Hektor ruft ihm nach (874)

ὅδ' αὖ τὸν αὐτὸν μῦθον οὐ λήξει λέγων

und fährt fort — mit Auslassung von 877 und 878 — mit:

ὑμᾶς δ' ἰόντας . . . (879).

Die Worte des Wagenlenkers V. 849 und 850

ἡμεῖς δὲ καὶ τετρώμεθ' οἵ δὲ μείζονα
παθόντες οὐχ ὁρῶσιν ἡλίου φάος

müssen nicht auf seine Verletzung bezogen werden, denn daß mehrere als getötet und folglich auch als verwundet gedacht sind, beweist der Befehl Hektors: (879)

. . . χρεὼν
. . . σημῆναι νεκροὺς
θάπτειν κελεύειν.

Es liegt mir fern anzunehmen, durch die vorgeschlagenen Änderungen den Original-Rhesos wiederhergestellt zu haben, aber ich glaube doch dies eine gezeigt zu haben, daß wir hier keine im Drama begründete Schmerzszene vor uns haben, sondern eine ganz lose Zutat, die für die Entwicklung der körperlichen Schmerzszene im klassischen Drama ganz bedeutungslos ist. Und dies nachzuweisen war meine Absicht.





Vita.

Natus sum Carolus Kiefer, Caroliruhensis-Badensis X. die mens. oct. a. MDCCCLXXXIV patre Ottone professore matre Mimi e gente Moßdorff, quam praematura mors mihi puerulo eripuit. Evangelicae sum addictus fidei. Caroliruhae frequentavi gymnasium, quod tum Wendtio rectore, viro doctissimo et illustrissimo, valde florebat. Maturitatis examine superato autumno a. MCMIII Heidelbergam me contuli studiis philologicis operam daturus. Ibi per duo semestria commoratus Monachium ad amplificanda studia philologica migravi. Qua urbe post duo semestria relicta universitatem Friburgensem per duo semestria adii, unde Heidelbergam ad conficienda studia reverti.

Docuerunt me viri doctissimi Brandt, Braune, Dieterich, de Domaszewski, de Duhn, Lefmann, F. A. Schmidt, Schoell, Thode, Windelband Heidelbergenses; Crusius, Furtwaengler †, Müncker, Paul, Weymann Monacenses; Cohn, Hense, Rickert, Schmalz, B. Schmidt, Thurneysen Friburgenses.

Seminarii philologici Monacensis sodalis fui per duo semestria, Friburgensis per unum semestre. Praeterea interfui Heidelbergae: proseminario philologico Brandtii per unum semestre, exercitationibus archaeologicis Duhnii per quattuor semestria; Monachii: exercitationibus archaeologicis divi Furtwaengleri per duo semestria; Friburgae: exercitationibus philosophicis Cohnii.

Quibus omnibus viris, inprimis Dieterichio, qui ad tractandam hanc quaestionem me incitavit liberalissimeque in conficiendo opusculo adiuvit, gratias quam maximas semper habebo.

C. F. Wintersche Buchdruckerei.

